S'effacer devant l'autre

La constitution du sujet dans

Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio

Anna Svele Collard

Mémoire de master



Département des langues étrangères

Université de Bergen

Septembre 2010

Résumé en norvégien :

Denne oppgaven tar for seg hvordan jeget i J. M. G. Le Clézios roman *Le Chercheur d'or* blir til som et subjekt i møtet med den andre. Jeg nærmer meg dette emnet gjennom en narrativ og en tematisk analyse, og for å underbygge min tolkning har jeg tatt i bruk tekster av filosofen Emmanuel Levinas.

Utgangspunktet for denne problemstillingen er hovedpersonen Alexis' fascinasjon for en annerledeshet i naturen (i opplevelsen av havet som uendelig) og i andre mennesker. Han uttrykker et behov for og et begjær etter den andre, samtidig som han også til tider isolerer seg fra andre. Min hypotese er at jeget får sin subjektivitet og oppfyller sitt fulle potensial som menneske ved å nærmest utslette seg selv i møtet med den andre. I møtet med den andre opplever nemlig hovedpersonen at han "rystes" og transformeres, fordi opplevelsen av å ikke begripe den andre rykker ham ut av den trygge tilværelsen hvor han ellers kan forstå sine omgivelser. I denne rystende opplevelsen forstår han kun at det er dette møtet med den andre som gir livet hans mening, og hans livsoppgave blir dermed å gjøre sitt ytterste for å beskytte den andre. Dette gjør han ved å unngå å objektivere den andre gjennom for eksempel beskrivelser som begrenser den andre. Fortelleren må altså benytte et språk og skape en tekst som klarer å bevare den andres annerledeshet.

Jeg argumenterer i lesningen min for at romanen tematiserer et etisk grunnprinsipp, nemlig hvordan vi dypest sett ikke kan forstå vår neste, rett og slett fordi vi bokstavelig talt ikke kan komme under huden på den andre. Jeg hevder også at romanen tematiserer denne etikken gjennom sin form og ikke gjennom å fremstille etiske handlinger. Jeg legger særlig vekt på hvordan narrative fortellergrep fra dagboksjangeren bidrar til å formidle en slik etikk, rettere sagt en nærhetsetikk for å bruke Levinas' begrep. Vi får nemlig kjennskap til historien om Alexis fra jeg-fortellerens begrensede perspektiv. Han sår tvil om sin egen tekst blant annet ved å korrigere hva han tidligere har skrevet. Leseren kan altså ikke "begripe" fortelleren eller få virkelig kontroll over historien, slik fortelleren heller ikke kan forstå sine nærmeste. Samtidig viser roman hvordan fortelleren kan nærme seg den andre, nemlig gjennom et etisk språk som søker å beskytte den andre og bevare den andres egenart.

I den tematiske analysen studerer jeg Alexis' møter med annerledeshet i naturen og i andre mennesker, særlig i nærheten av søsteren Laure, kvinnen Ouma og barndomsvennen Denis. I den forbindelse diskuterer jeg også hvordan kvinnene er representert i romanen og hvorvidt romanen kan sies å ha et postkolonialt budskap.

Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire Jorunn Svensen Gjerden qui m'a initiée à la philosophie lévinassienne et qui m'a tellement inspirée pendant mes études sur *Le Chercheur d'or*. Sans ses commentaires et ses conseils, ce mémoire n'aurait pas été réalisé.

Que soit remercié également le Département des langues étrangères pour la bourse qui m'a permis de visiter l'île Maurice et Rodrigues pour mieux connaître l'environnement du roman.

Finalement je tiens à remercier mon mari qui m'a invitée à sa ville natale à l'île Maurice où j'ai trouvé le livre *Le Chercheur d'or* dans une petite librairie quelques jours après notre mariage. Je le remercie également – avec ma famille et mes amis – pour m'avoir encouragé et soutenu tout au long de ce travail.

Table des matières

Introduction

J.M.G Le Clézio ; ailleurs ou présent

Cela fait plusieurs années que Jean-Marie Gustave Le Clézio est considéré comme un maître de la littérature francophone contemporaine. Déjà en 1963 il reçoit, à 23 ans, le prix Renaudot pour sa première publication, *Le Procès-Verbal*. Le succès continue avec l'attribution du prix Paul Morand en 1980 qui récompense l'œuvre totale et surtout le roman *Désert* publié la même année, et finalement le 9 octobre 2008 il obtient le prestigieux prix Nobel de la Littérature. Horace Engdahl, secrétaire permanent de l'Académie suédoise annonça que le comité avait choisi un « écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur de l'humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante »[1].

La formulation « l'humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante » est probablement suffisamment ambiguë pour satisfaire les adhérents de deux tendances principales qui existent dans la critique de l'œuvre leclézienne : La première est une tendance à souligner un rêve de l'ailleurs et d'un retour vers le passé. Les études de l'œuvre leclézienne *Ailleurs* de Jean-Louis Ezine et *Le chercheur d'or et d'ailleurs* de Jacqueline Dutton indiquent déjà dans leurs titres un tel point de départ. Selon ces critiques, c'est surtout la nostalgie qui est mise en valeur dans l'œuvre leclézienne. Ils ont aussi une tendance à affirmer que Le Clézio dans ses livres (et dans sa vie réelle) fuit son temps et la vie moderne. De l'autre côté, la critique plus récente met plutôt l'accent sur l'actualité et la modernité de l'œuvre. L'œuvre intitulée *Le Clézio, Notre contemporain* de Marina Salles, en est un exemple représentatif. Salles souligne par exemple l'inscription des événements historiques dans l'œuvre et remarque que l'écrivain lui-même pense être de son temps : « Contrairement à ce que l'on semble croire, je suis très attentif à ce qui se passe autour de moi » aurait-t-il dit dans une interview (Salles : 15).

Le Chercheur d'or, mon corpus de travail, est dans ce dernier ouvrage loué comme « un des romans les plus lumineux de Le Clézio » (Salles : 25). Ce roman, qui a été interprété favorablement par les appartenants aux deux point de vues opposés qui divisent la critique leclézienne, est également une bonne illustration de la caractéristique donnée par l'Académie

---

[1] Voir par exemple Niklas Pollard : « Jean-Marie Le Clézio obtient le Prix Nobel de littérature », http://www.lepoint.fr/actualites/2008-10-09/jean-marie-le-clezio-obtient-le-prix-nobel-de-litterature/1037/0/280861. (Page consultée le 24 août 2010).

suédoise. Car le protagoniste de ce roman inspiré de la vie du grand-père paternel de Le Clézio est comme l'écrivain un « explorateur » qui part à Rodrigues d'abord pour chercher un trésor enterré sur l'île, mais aussi pour explorer une humanité au-delà de la civilisation régnante.

Le Clézio appartient, avec sa double nationalité française et mauricienne, à un pays que l'on doit considérer comme « régnant », en même temps qu'il a gardé un lien avec le pays de ses ancêtres, l'île Maurice, qui ne possède pas les mêmes pouvoirs que la France. De plus, l'auteur a passé une partie de son enfance au Nigeria, il a vécu parmi les Indiens Emberas et les Wounaans à Panamá, et il s'est installé à New Mexico aux États-Unis. Ces données biographiques étayent l'idée que l'écrivain recherche d'autres façons de vivre et de percevoir la réalité, autant dans sa vie que dans son écriture. L'auteur d'une quarantaine de livres, Le Clézio s'est exprimé dans des genres divers : des nouvelles, des romans, des essais aux traductions de mythologie indienne et à la critique littéraire.

Né le 13 avril 1940 à Nice, l'écrivain est aussi témoin d'une époque bouleversante : les horreurs de la deuxième guerre mondiale[2] et les guerres d'indépendance suivantes, jusqu'aux changements fondamentaux dans le domaine technologique, géographique et idéologique qui ont eu lieu dans les années d'après-guerre. Les écrivains significatifs de ces dernières décennies ont dû soulever d'autres questions qu'auparavant. Ils se sont trouvés face à un problème de représentation : Comment écrire après la guerre et donner du sens à un monde incontrôlable et incompréhensible ? Même si le récit du *Chercheur d'or* est situé au début du XXème siècle et précède ces changements, le style d'écriture et la manière de traiter les sujets portent la trace de ces expériences fortes (et souvent douloureuses) du présent de l'auteur. Cela se manifeste par exemple par le fait que la guerre (il s'agit dans le livre de la première guerre mondiale) n'y est jamais rendue compréhensible par des explications causales, elle est par contre décrite de manière subjective, sombre et onirique par le protagoniste qui y sert parmi des autres soldats rodriguais volontaires.

L'œuvre leclézienne : du nouveau roman au roman autobiographique ?

Tout comme le monde semble indéfinissable, l'œuvre de Le Clézio est aussi difficile à classifier dans les catégories littéraires déjà établies. Ses premiers livres, écrits pendant les années 1960, ont quelques caractéristiques associées au mouvement littéraire fleurissant de

---

[2] Une expérience choquante de cette période qu'il a vécu est inserte dans *Étoile errante*, p. 68 : une « poignée de cheveux rouges » est la seule trace corporelle qu'il a trouvé de Mario, victime d'une mine de la guerre.

l'époque : le nouveau roman. Il est rarement mentionné parmi les principaux écrivains du mouvement, comme Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Samuel Beckett, Claude Simon et Michel Butor. Cependant, si Le Clézio ne participe pas au mouvement, il en est clairement influencé, (ainsi que d'autres écrivains importants de l'époque, comme Patrick Modiano et Georges Perec). Des traces de cette influence sont à trouver surtout dans ses livres publiés entre 1963 et 1975 dans leur style d'écriture, l'emploi des collages et un manque d'une intrigue évidente. La thématique de ces livres concerne souvent la folie et l'angoisse ainsi que la matérialité du langage ou bien l'insuffisance du langage face aux désirs de reproduire le monde et ses pensées dans l'écriture.

La critique divise souvent l'œuvre leclézienne en deux périodes où la deuxième est inaugurée par *Voyages de l'autre côté* (1975) qui est, avec les livres ultérieurs, considéré comme moins expérimental et plus « apaisé ». Les premiers livres semblent plutôt « noirs » avec des protagonistes angoissés qui expriment plus fortement un mépris contre la société et qui ont souvent un comportement un peu fou. Ces conceptions sont quand même relatives : si les livres de la deuxième période sont plus apaisés que les livres précédents, ils relèvent toujours des questions concernant la manière de vivre (l'uniformité et l'artificiel), le matérialisme et l'exploitation de l'homme. En lisant la critique des derniers romans lecléziens, il me semble qu'elle met à nouveau l'accent sur des expérimentations formelles, un style qui se méfie du langage et une thématique qui s'oppose aux idées dominantes dans le monde industriel, même si les conceptions et les techniques se distinguent à plusieurs égards de celles de Robbe-Grillet, de Simon ou de Sarraute. Les influences du nouveau roman sont alors modifiées et développées dans les livres contemporains de Le Clézio, mais pas nécessairement rejetées.

Le terme « réalisme subjectif », apparu dans la critique récente[3] pour désigner le style leclézien, révèle aussi un scepticisme quant aux possibilités d'une représentation « objective » du réel. Il ne s'agit alors pas d'un retour au roman traditionnel à partir de 1975 ; la technique du roman classique est toujours mise en question chez Le Clézio. Je suggère alors qu'il existe un va-et-vient entre les deux « périodes » lecléziennes en ce qui concerne la technique et la thématique, quoique l'influence du nouveau roman est plus frappante dans la première partie de l'œuvre.

Ceci dit, il y a tout de même des points communs qui favorisent l'idée que l'écriture évolue et prend (légèrement) une autre forme avec *Voyage de l'autre côté* : les thèmes du

[3] Voir par exemple Marina Salles : *Le Clézio, Notre Contemporain* (Salles : 28).

voyage, d'aventure, le passage de l'enfance à l'adolescence, une fascination pour la mythologie et des cultures préindustrielles sont fréquents dans ces livres, notamment dans *Le Chercheur d'or*. Dans la même « période », (à partir de 1981, après un voyage à l'archipel des Mascareignes), apparaissent également les textes mauriciens de Le Clézio, c'est-à-dire des textes dont le récit est situé à l'île Maurice ou dont la thématique est étroitement liée à la culture de l'île. *Le Chercheur d'or*, publié en 1985, en fait alors parti avec un récit situé en gros à l'île Maurice et l'île Rodrigues (une petite île sous la dépendance de Maurice, située à 560 kilomètres à l'est de celle-ci). Selon Diane Barbier, on peut parler d'un « cycle mauricien » qui est initié par ce roman (Barbier : 24)[4]. Les livres qui appartiennent sans équivoque à cette catégorie est le journal *Voyage à Rodrigues* (1986), les nouvelles « La saison des pluies » dans *Printemps et autres saisons* (1989) et « Trois aventurières » dans *Cœur brûle et autres romances* (2000), les romans *La quarantaine* (1995), *Révolutions* (2003), *Ritournelle de la faim* (2008) et puis *Sirandanes* (1990) : un petit recueil de devinettes mauriciennes en créole et en français.

La thématique privilégiée dans les livres de la deuxième période, et notamment dans le cycle mauricien, est celle de la quête d'identité. Chez Le Clézio, cette thématique est liée à une quête autobiographique : à savoir la recherche des traces de ses ancêtres. Selon Diane Barbier (dans son analyse du *Chercheur d'or*), ce retour aux origines n'est pas tant une fuite de la réalité[5] qu'il est une tendance générale qui caractérise la littérature de notre temps. Barbier voit dans la littérature contemporaine une « vogue du récit de vie » qui commence avec *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec en 1975, suivi de *Fils* en 1977, de Serge Doubrovsky, et qui continuera à se développer au cours des années 1980 (Barbier : 7). L'origine autobiographique du cycle mauricien de Le Clézio peut alors être considérée comme une tendance qui caractérise la littérature contemporaine. Or, malgré la quête autobiographique, les textes lecléziens sont rarement (ou jamais) des autobiographies pures, à l'exception du journal *Voyage à Rodrigues* de 1986 et du livre *L'Africain* de 2004 (centré sur son père et le séjour que l'enfant Le Clézio a passé à Nigeria), qui se rapprochent le plus à ce genre. Il paraît que l'écrivain a longtemps voulu étouffer l'importance des éléments

---

[4] Si l'on veut intégrer ce terme dans la dichotomie déjà établie, le cycle mauricien ferait alors partie de la deuxième période de l'œuvre leclézienne.

[5] Ce que la critique avant Marina Salles a souvent maintenu, voir par exemple *Ailleurs* de Jean-Louis Ezine et *Le chercheur d'or et d'ailleurs* de Jacqueline Dutton. L'analyse du *Chercheur d'or* de Brunn et Darbeau que je vais présenter dans les pages suivantes va également dans la même direction que Dutton et Ezine.

autobiographiques dans son œuvre, pour les caractériser plutôt comme les résultats d'un mouvement involontaire. Selon l'auteur :

> J'ai eu souvent l'impression d'inventer, mais je pense en fait que lorsqu'on écrit, on n'invente pas. On est toujours propulsé par une mémoire qui appartient quelquefois aux autres, à ce que les autres vous ont raconté, à ce que vous avez entendu, mais il s'agit en fait toujours de mémoire : une poussée assez involontaire (Cortanze : 51).

Voyage à Rodrigues est souvent lu comme le miroitement ou le dédoublement du *Chercheur d'or*, et il est donc nécessaire de le mentionner dans une analyse du roman. Plus qu'un véritable journal de bord, ce livre est le récit du voyage réel vers Rodrigues qu'a fait l'auteur, à la recherche de ses propres origines. Les parallèles entre les deux livres sont évidents, pourtant parfois surchargés. C'est l'aventure du grand-père Léon Le Clézio qui est la source d'inspiration des deux livres, mais les éléments biographiques y sont traités de manière différente. *Le Chercheur d'or* est premièrement un roman fictionnel qui peut être lu sans l'accompagnement du journal, et *Voyage à Rodrigues* n'est pas un guide indispensable pour la lecture du roman. La biographie n'aura donc pas une place primordiale dans mon analyse, qui sera centrée plutôt sur des éléments plus « universels » du roman.

Résumé du *Chercheur d'or*

Le Chercheur d'or est l'histoire d'Alexis qui est très tôt fasciné par la mer et obsédé par l'idée de trouver le trésor d'un Corsaire inconnu qui selon la légende est caché sur l'île de Rodrigues dans l'Océan Indien. L'action du roman commence en 1892 quand Alexis a environ huit ans, et s'achève une trentaine d'années plus tard.

Le récit s'ouvre dans l'environnement paradisiaque à Boucan à l'île Maurice où le protagoniste et narrateur est né. Son enfance à Boucan est caractérisée par une vie proche de la nature – une vie partagée surtout avec sa sœur Laure et son ami Denis. Un ouragan, suivi par la faillite du père, met fin à cette époque heureuse, et la famille d'Alexis est obligée de déménager à Forest Side (toujours à île Maurice, mais plus loin de la forêt et de la mer). Les années de la jeunesse sont plus sombres : le narrateur est plutôt isolé à l'internat du collège, et il passe ses journées en rêvant de partir en mer et de chercher le trésor. Après la mort du père, Alexis hérite de son père les plans d'un Corsaire inconnu, et il part au bateau *Zeta* pour s'adonner à sa quête d'or, dans l'espoir de sauver la famille. La période à Rodrigues qui suit l'aventure en mer est marquée par une vie d'ermite, jusqu'au moment où apparaît la jeune

« manaf » Ouma[6]. L'amour et le bonheur qu'ils partagent ne peuvent néanmoins pas retenir son désir du trésor, ni son envie de découvrir le monde. Alexis s'inscrit comme soldat volontaire pour la guerre 1914-1918, mais le typhus met fin à sa vie de soldat. Il rentre ensuite à l'île Maurice, rejoint sa sœur et sa mère avant de reprendre sa quête du trésor à Rodrigues. Cette fois il est plus attentif à Ouma, et quand sa quête d'or échoue, il semble avoir trouvé une autre valeur dans autrui. La mort de sa mère lui fait rentrer à Forest Side. Alexis cherche Ouma, mais il apprend qu'elle est, avec beaucoup de pauvres Rodriguais réfugiés à l'île Maurice, expulsée après que les travailleurs opprimés ont mis le feu aux plantations des Blancs. Alexis rêve encore d'un voyage en mer avec Ouma…

Le récit du roman alterne entre des périodes solitaires et des expériences partagées avec autrui. Même si le protagoniste cherche la solitude, il finit toujours par s'approcher à l'autre. Il semble ainsi être tiré par ces deux désirs. La relation ambiguë entre Alexis et l'autre est un des sujets traités par la critique que je vais présenter par la suite.

La réception du *Chercheur d'or*

Le mantra le plus répété dans la réception du *Chercheur d'or* est probablement la « quête de soi » : les critiques affirment que la quête matérielle (d'or) d'Alexis se transforme en quête personnelle. En ce sens, on peut dire que plusieurs critiques traitent aussi la question de la constitution du sujet dans le roman, ou bien l'établissement et la formation de la subjectivité d'un personnage. Avant d'aborder ma propre analyse de cette problématique, il faut donc essayer de la situer par rapport aux études existantes de la façon dont le sujet acquiert sa singularité dans le roman, et du rôle de sa relation avec autrui dans ce processus.

La quête d'Alexis est souvent interprétée comme une « recherche du bonheur », notamment dans une analyse du roman intitulée *La recherche du bonheur*, par Bertrand Darbeau et (le co-auteur) Alain Brunn. Cette lecture signale que c'est « la transparence des êtres » que le protagoniste souhaite (re)trouver en cherchant le bonheur et lui-même. Ils empruntent le terme de « transparence » à Rousseau, ou plus précisément à l'analyse célèbre de Jean Starobinski intitulée *Jean-Jacques Rousseau : la Transparence et l'Obstacle* (1958). La notion de transparence sert ici à désigner un état de compréhension immédiate, une sorte de « télépathie » des cœurs où les mots sont superflus et où la distance concrète et matérielle entre les hommes n'est plus un obstacle pour la compréhension. Selon Darbeau et Brunn, les analyses de Rousseau faites par Starobinski « trouvent un écho étonnant dans *Le Chercheur*

---

[6] « Ouma est fille d'un manaf, un Rodriguais des hauts et d'une indienne rencontrée en Inde » (Roussel-Gillet : 127).

d'or » (Darbeau : 182). La « transparence » se révèle quand les personnages « semblent s'entendre sans même avoir besoin de parler » (Darbeau : 181).

Selon Darbeau, le roman pose la question suivante : « La recherche du bonheur doit-elle se faire avec les autres ou sans eux – contre eux ? » (Darbeau : 172). Dans une sous-partie intitulée « Le bonheur dans l'altérité », Darbeau conclut que l'autre est un moyen pour le sujet de se connaître lui-même, et qu'« en cherchant l'autre, c'est soi-même que l'on trouve » (Darbeau : 175). La quête d'identité passe alors par la découverte de l'autre, et la communication immédiate est possible grâce à un langage transparent, au moins pour l'enfant (Alexis) et dans les relations interpersonnelles avec *un* autre. En revanche, les groupes ou la société font obstacle au bonheur, ce qui fait résonner des accents rousseauistes en rappelant en même temps la formulation connue de Jean-Paul Sartre dans *Huis clos* : « Enfer, c'est les autres ».

D'après le point de vue de Darbeau, il semble nécessaire pour le protagoniste de s'éloigner de la civilisation et devenir un Robinson, un naufragé volontaire, mais au contraire d'un retrait du monde, l'enjeu est de se retirer *dans* le monde, dans la nature (Darbeau : 180). Le bonheur sera alors accessible pour le personnage qui renonce à la quête pour être présent dans et appartenir au monde. Brunn ajoute à cette analyse un aspect éthique de la recherche du bonheur : « [L]a recherche du bonheur peut advenir lorsqu'on renonce à le chercher pour soi, et qu'on accepte de le poursuivre pour l'apporter à autrui » (Darbeau : 227).

Ma lecture se dirige comme celle de Brunn vers l'éthique, mais diffère de la sienne de manière essentielle en ce qui concerne les conditions du comportement éthique : « [C]'est au mieux me considérant comme un autre, en me déprenant de moi sans me dépriser, que je puis être heureux » (Darbeau : 227). Lorsque ce critique estime la compréhension comme la solution aux horreurs des hommes, je m'appuie sur une autre éthique qui n'accorde pas au moi la capacité de devenir un autre ou de communiquer avec autrui par télépathie. Je pense alors à l'éthique d'Emmanuel Lévinas – un philosophe auquel je ferai fréquemment référence dans cette analyse.

À l'opposé de Darbeau et Brunn, qui voient chez l'enfant Alexis une capacité de comprendre les autres sans paroles, Isa Van Acker met l'accent sur la « communication imparfaite » (Acker : 95) du roman dans son livre *Carnet de doute : Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. le Clézio*. À plusieurs reprises le narrateur raconte qu'il a du mal à comprendre ce qui est dit ou écrit. Curieusement, selon Acker, la communication reste néanmoins efficace. L'auteur affirme que « [l]a première partie du *Chercheur d'or* conçoit alors l'idée d'une connaissance en quelque sorte intuitive et émotive » qui permet de « percer

le sens profond d'un énoncé sans passer par le savoir rationnel et objectif » (Acker : 95). Même si la communication semble efficace, Acker souligne la subjectivité de la conception du monde et des événements présentés dans le roman. Le lecteur veut se fier au récit du narrateur, mais le roman ouvre la possibilité d'une incertitude et invite le lecteur à se méfier de la crédibilité du narrateur dans des citations comme celle-ci : « Qu'a-t-il dit ? Je ne puis m'en souvenir avec certitude, parce que cela se mêle dans ma mémoire à tout ce que j'ai entendu et lu par la suite » (CO : 61). Plus la compréhension est défaillante, plus l'imaginaire du personnage principal peut peupler les « terrains vagues » que la raison n'arrive pas à posséder (Acker : 95). Le récit est problématisé par la compréhension et la mémoire du narrateur, mais le manque de savoir l'influe également. Selon Acker, le lecteur est invité à accepter et à partager l'ingénuité du protagoniste.

La thématique privilégiée dans le livre d'Acker est celle du voyage – une thématique liée aux notions d'aventure et d'exotisme – mais ce qui attire mon attention chez ce critique est plutôt son interprétation de la communication dans *Le Chercheur d'or*, car elle pourrait m'aider à analyser les relations interpersonnelles dans le roman. Dans ma lecture du roman, je soulignerai l'impossibilité de communiquer de manière directe, et je partage alors le point de vue d'Acker. Car, au lieu de présenter la communication dans le roman comme télépathique, ce critique accentue plutôt l'expérience subjective de la communication ainsi qu'elle est décrite par le narrateur.

La perspective subjective, qui sera soulignée dans mon analyse également, est encore accentuée chez Marina Salles – la figure de proue des critiques défendant la modernité de l'œuvre leclézienne. Salles accentue, comme Acker, l'incertitude inscrite dans l'œuvre leclézienne en raison de la focalisation limitée du narrateur. À travers cette vision subjective du monde présentée par le narrateur, Le Clézio cherche à rompre « le leurre d'une stabilité » (Salles : 251) au lieu de consoler les lecteurs. Salles emploie le terme de « réalisme subjectif » pour caractériser cette œuvre qui privilège le point de vue des personnages (Salles : 28). Selon Salles, Le Clézio favorise alors « une vision discontinue et subjective des événements, au rebours de la perspective totalisante de l'historien en quête de sens » (Salles : 28). Cela est particulièrement frappant dans les descriptions de la guerre dans *Le Chercheur d'or*. Le sentiment d'insécurité qu'éprouvent les soldats est reflété dans l'écriture leclézienne. Selon Marina Salles, l'analyse des causes et des motivations dans les romans réalistes (qui a comme objectif de montrer une logique des événements et approfondir la compréhension du lecteur), est dans les romans de Le Clézio remplacée par l'effacement des rapports causals ou consécutifs (Salles : 46). Cet effacement est selon Salles une façon de montrer que le

narrateur éprouve un doute face à la réalité qui lui paraît surréaliste, aléatoire et onirique. Le narrateur n'est alors pas capable de comprendre d'une manière objective ce qui se passe autour de lui, et – plus important pour mon analyse – cela indique aussi qu'il est incapable de comprendre autrui à fond et de communiquer avec lui d'une façon immédiate.

Comme j'ai déjà mentionné, Salles souligne l'actualité des romans lecléziens, et elle a pour objectif de montrer comment cette œuvre « s'inscrit dans l'histoire des idées et des formes » (Salles : 19). Elle s'oppose à la critique qui, comme j'ai déjà indiqué, suggère que l'œuvre obéit « à une progression linéaire définie » évoluant vers une littérature plus apaisée « en totale rupture avec la révolte et la vindicte des premiers livres » (Salles : 16). Salles vise à rendre justice à l'auteur et à restituer son œuvre dans l'histoire du monde actuel, par exemple en établissant des liens entre les philosophes modernes et l'auteur. Comme Darbeau et Brunn, Marina Salles fait référence à Sartre, et elle semble être d'accord avec leur analyse quand elle considère cette affirmation du philosophe comme représentative pour Le Clézio : « [P]our obtenir quelque vérité sur moi, il faut que je passe par l'autre » (Salles : 259). Les visions du monde des personnages lecléziens illustrent, selon Salles, plusieurs notions de la philosophie existentialiste. Outre le rapport à autrui, il s'agit de la notion de liberté, l'éthique et l'intentionnalité de la conscience. L'analyse psychologique plus traditionnelle des personnages est rejetée par Le Clézio à la faveur de la description phénoménologique « qui montre la saisie fragmentaire des faits par une conscience 'en situation' » (Salles : 258). Dans mon analyse sur *Le Chercheur d'or*, je reprendrai cette idée que le protagoniste ne peut se connaître ou se développer comme humain par l'introspection, mais alors que Salles fait référence à Sartre, je rapprocherai plutôt le roman à la philosophie d'Emmanuel Lévinas.

Quoi que Salles accentue les liens entre la philosophie de Sartre et l'œuvre leclézienne, elle discerne pourtant une distinction fondamentale entre leurs visions respectives en ce qui concerne le rapport avec le cosmos. À cet égard, Le Clézio se rapproche plutôt à Camus : les deux valorisent le corps comme outil de connaissance et célèbrent les moments de bonheur liés surtout à un sens comme le « toucher », face à la condition humaine qui paraît absurde. Le narrateur leclézien se détourne de l'angoisse par une adhésion à la vie dans tous ses aspects (Salles : 265).

La valorisation du toucher et de la connaissance corporelle peuvent peut-être aussi avoir un rapport avec la philosophie de Lévinas. En fait, Marina Salles mentionne (brièvement) un tel rapport possible dans sa conclusion :

> Contrairement à la pensée des Lumières qui affirment l'existence d'une universalité de la raison, l'écriture de Le Clézio puise à la source des archétypes universels qui structurent la sensibilité et l'imaginaire des hommes, et que révèlent des formes variées : des mythes anciens à la culture de masse. Le concept d'universalité s'assortit pour lui d'une volonté très contemporaine d'éviter les jugements qui hiérarchisent, normalisent, de respecter le mystère de l'autre, de 'main[tenir] sur le même plan les cultures multiples', en accord avec ce qu'Emmanuel Lévinas juge 'l'ethnologie la plus récente, la plus audacieuse, la plus influente' (Salles : 306).

Sur ce point, je suis entièrement le raisonnement de Salles, car c'est exactement la conception du « mystère de l'autre » qui me paraît le point commun le plus frappant entre le roman de Le Clézio et la philosophie de Lévinas. La « civilisation régnante » s'est longtemps jugée capable de définir l'humain et des normes prétendues universelles. La littérature de Le Clézio et la philosophie de Lévinas mettent en doute une telle capacité et nous invitent plutôt à valoriser la diversité et l'incapacité de comprendre l'autre à fond.

Quand Lévinas auparavant brillait par son absence dans la critique de l'œuvre leclézienne, il a été occasionnellement mentionné dans la réception la dernière décennie. Comme Marina Salles, Isabelle Roussel-Gillet cite le philosophe (de son œuvre *Humanisme de l'autre homme*) dans la sous-partie intitulée « La trace, comme présence de l'autre » du petit livre *Étude sur Le Chercheur d'or*. Roussel-Gillet reprend ici la thématique d'effacement qui revient fréquemment dans la réception du *Chercheur d'or*[7] :

> [T]oute la thématique de l'effacement révèle un désir de s'effacer pour accueillir l'autre. Le verbe effacer et le substantif trace reviennent sans cesse dans ces deux romans [*Désert* et *Le Chercheur d'or*]. La trace comme l'écrit E. Lévinas vient 'en surimpression […] la trace l'indélébilité même de l'être […] elle oblige à l'égard de l'Infini, de l'absolument Autre […] La trace est la présence de ce qui, à proprement parler, n'a jamais été là, de ce qui est toujours passé' (Roussel-Gillet : 35-36)[8].

La trace, notion importante mais difficile à cerner dans le roman leclézien comme dans la philosophie levinassienne, semble dans les deux cas évoquer la présence de l'autre. Tout au long du roman, Alexis suit les traces de l'autre, par exemple celles du Corsaire et celles d'Ouma. Les traces s'effacent et se révèlent, mais elles gardent leur importance cruciale comme signe de l'autre insaisissable et pourtant vital pour l'existence du sujet. Sinon, le geste d'effacer ses propres traces peut aussi, dans l'analyse de Roussel-Gillet comme dans la mienne, être interprété comme une façon de montrer que l'on considère l'autre comme plus

---

[7] Un article auquel la critique se réfère souvent est « Effacements » d'Alain Buisine, dans la revue *SUD* de 1989.

[8] Roussel-Gillet cite ici Lévinas dans *Humanisme de l'autre homme* (Paris, Le livre de poche, « biblio essai », 1972).

important que nous-mêmes. Un personnage qui efface ses traces exprime ainsi une volonté de vivre pour l'autre.

La place dédiée à la philosophie lévinassienne est encore plus centrale dans les articles de Karen Lévy, dont les idées principales concernant Lévinas ont été reprises par Keith Moser (dans son livre sur les « moments privilégiés » dans l'œuvre leclézienne). Les articles de Lévy auxquels je fais référence sont intitulés « Elsewhere and Otherwise : Lévinasian Eros and Ethics in Le Clézio's *La quarantaine* » (2001) et « To Approach, to Welcome, to Contest : Levinasian Teaching and the Feminine in Le Clézio's Mauritian Sagas » (2006). Dans ces articles, Lévy étudie les caractères féminins dans trois « sagas mauriciennes » (*Le Chercheur d'or*, *La quarantaine* et *Révolutions*) et plus précisément elle explique leur influence sur le développement des protagonistes qui refusent ou acceptent l'appel de l'autre féminin : « [T]o be for the Other and to live otherwise » (Lévy 2001 : 273). À l'aide des idées lévinassiennes, Lévy et Keith Moser affirment que les rencontres avec la femme ouvrent la possibilité d'une transformation éthique, et c'est surtout dans l'éros que cela est possible, suggèrent-ils.

À mon avis, le terrain qui concerne l'éthique dans les rencontres a été peu exploré dans la réception de l'œuvre leclézienne. Sans prétendre que la critique a mal compris le livre, je crois que la philosophie de Lévinas pourrait éclairer plusieurs aspects du roman et m'aider à proposer une analyse alternative ou complémentaire concernant l'altérité et le rôle de l'autre dans mon corpus de travail.

Introduction à Lévinas

Si la guerre, selon Darbeau, dans *Le Chercheur d'or* « incarne par excellence ce mal de la civilisation, l'obstacle majeur au bonheur dans l'altérité » (Darbeau :178), elle est aussi le point de départ pour l'engagement éthique de Lévinas. Lévinas naît dans une famille juive le 12 janvier à Kovno, Lituanie en 1906[9]. Après des études de la phénoménologie en Allemagne sous la direction de Husserl et Heidegger – des études qui mènent à la thèse de doctorat *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* en France 1929 – il s'oriente vers des études sur les possibilités d'un humanisme. Car après l'expérience atroce de la deuxième guerre mondiale et les massacres dont sa propre famille à été victimes, il lui semble crucial d'élaborer les conditions de l'éthique. Le résultat est qu'il consacre sa vie à cette recherche

[9] Le 12 janvier 1906 selon le calendrier grégorien, qui correspond au 30 décembre 1905 selon le calendrier julien en vigueur dans l'empire russe.

d'une « première philosophie » : l'éthique de proximité, qui est, pour Lévinas, la pensée essentielle pour éviter l'objectivation d'autrui.

Même si la phénoménologie constitue la base à partir de laquelle Lévinas construit sa propre philosophie, il maintient aussi que les théories de Husserl et Heidegger se montrent insuffisantes devant le visage de l'autre. D'une certaine mesure, l'analyse husserlienne de l'intersubjectivité semble aller dans la même direction que Lévinas en constatant que le moi ne peut pas réfléchir sur autrui comme on peut le faire à propos de n'importe quel autre objet. Mais Lévinas va encore plus loin dans le respect pour l'absolument autre, en disant que l'être ne permet pas de *penser* l'autre, sinon on le réduirait au même. Autrui ne peut alors pas être (com-)pris par le système de pensée que possède le même. Ici se trouve selon Lévinas la grande erreur de la philosophie occidentale. L'autre n'est alors pas matière pour l'ontologie, mais il est envoyé au domaine de l'éthique.

La psychologie non plus n'est capable d'offrir une analyse de l'intersubjectivité convaincante pour Lévinas : la subjectivité n'est pas définie par l'intériorité, mais par l'extériorité. Selon Lévinas, le sujet est constitué par l'autre qui me bouleverse de l'extérieur et qui m'appelle. La subjectivité apparaît grâce à ma réponse, elle signale ma singularité comme non-substituable dans le monde par ma responsabilité infinie envers l'autre. Si j'ignorais le visage d'autrui et refusais de lui répondre, je perdrais ma subjectivité et l'humanité ; le trait véritablement humain. Une telle indifférence est à l'origine de la guerre. Par conséquent, Lévinas désigne la responsabilité de l'autre plus fondamentale que la liberté. De plus, la responsabilité lévinassienne diffère de celle de Sartre, en étant un résultat de la sensibilité, non pas d'une décision consciente. Catherine Chalier ajoute (dans *Lévinas, l'utopie de l'humain*) que la responsabilité ne permet pas au sujet, « l'élu », de « vivre tranquille » (Chalier : 68). Simon Critchley semble affirmer une idée semblable dans *The Cambridge Companion to Levinas* : « Ethics […] is my experience of a demand that I both cannot fully meet and cannot avoid » (Critchley : 22). Elle n'est alors pas une assurance qui m'accorde une vie tranquille, et au surplus, elle est asymétrique : ma responsabilité ne suppose pas une responsabilité de l'autre envers moi.

Si autrui est l'absolument autre, séparé du moi par son corps, comment alors comprendre ses besoins ? Premièrement, l'éthique lévinassienne n'est pas une morale objective fondée sur la raison comme celle de Kant par exemple. Lévinas vise plutôt à établir l'éthique de l'éthique, ou à explorer les conditions d'une éthique. Deuxièmement, la compréhension n'est pas le but de sa théorie, car le philosophe voit dans le corps humain

l'impossibilité de comprendre l'autre à fond étant donné que l'on ne peut pas passer sous sa peau et sentir ce que sent autrui. Cette idée est approfondie par Simon Critchley :

> [T]here is something about the other person, a dimension of separatedness, interiority, secrecy or what Levinas calls 'alterity' that escapes my comprehension. That which exceeds the bounds of my knowledge demands my acknowledgement. […] [W]e cannot ultimately know everything about the other person, even or perhaps especially when it comes to people we love (Critchley : 26).

Malgré cette frontière de ma peau, il y a, pour l'être humain, une possibilité de se lier à l'autre : je deviens moi-même en répondant à et en m'approchant d'autrui, en comprenant que ma responsabilité pour lui est plus essentielle que ma liberté. En effet, grâce à l'autre, j'existe comme humain et par conséquent, le moi et l'autre sont paradoxalement liés dans cette constitution du sujet ! Pour parler encore une fois avec Critchley : le sujet naît dans la réponse à l'appel de l'autre (Critchley : 22). Si je ne peux pas comprendre autrui, je comprends au moins son importance, et cela est probablement le fondement nécessaire pour satisfaire ses besoins.

La frontière infranchissable entre le moi et autrui a des conséquences pour l'écriture, et surtout pour la possibilité de représenter autrui dans le langage. Dans *Totalité et Infini* (1961), Lévinas suggère que la rencontre avec autrui ne pourrait avoir lieu que physiquement. Cette idée sera modifiée à la suite d'une critique de Jacques Derrida[10] qu'y voit une contradiction : comment est-ce que Lévinas peut parler de l'autre, l'indicible, dans un langage ontologique ? En écrivant sa philosophie sur l'éthique, ne doit-il pas admettre que le langage peut exprimer une éthique ? Lévinas aborde donc le problème du langage ontologique dans son deuxième chef-d'œuvre *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, publié en 1974. Ici, le philosophe présente la distinction entre un langage éthique, le Dire, et un langage ontologique, le Dit. Dans notre contexte, c'est le langage éthique qui nous intéresse : la performativité du langage ouvre la possibilité d'une rencontre avec autrui dans le langage. Ce langage est le langage considéré comme proximité qui peut être verbal ou bien souvent non-verbal. Le Dire peut encore être associé à la fonction phatique du langage, dont parle le linguiste Roman Jakobson[11]. L'essentiel d'un tel langage ne peut pas se réduire en propositions constatives. Le Dit, par contre, représente ces types de phrases qui peuvent être vérifiées ou niées. Critchley l'explique ainsi : « [O]ne might say that the content of my

---

[10] Jacques Derrida : « Violence et métaphysique », dans *L'Écriture et la difference*, Paris, Éd. Du Seuil, 1967, pp. 117-228.

[11] Roman Jakobson : « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-222.

words, their identifiable meaning, is the said, while the saying consists in the fact that these words are being addressed to an interlocutor, at this moment to you » (Critchley : 18). Le langage éthique est alors un langage associé à la proximité, au toucher et à la caresse.

Bien avant sa mort le 25 décembre 1995, la philosophie de Lévinas a marqué la critique littéraire par une nouvelle orientation vers l'éthique dans la littérature. Parmi les critiques français qui se sont influencés par Lévinas, on trouve par exemple Jacques Derrida, Paul Ricœur, Luce Irigaray et Jean-François Lyotard, et hors de la France, Lévinas a été essentiel au développement d'une critique éthique anglo-américaine (*ethical criticism*), sorti du poststructuralisme. Que les critiques se disputent sur l'interprétation des textes lévinassiens sur l'art et la littérature n'est pas étonnant, vu les pensées souvent négatives et parfois contradictoires qu'on décèle dans l'œuvre lévinassienne à ce sujet. Des critiques littéraires, par exemple Jill Robbins[12], ont trouvé une contradiction chez Lévinas entre d'une part une conception défiante de la littérature, que l'on trouve par exemple dans l'article « La réalité et son ombre »[13], et d'autre part ses analyses du langage comme proximité. L'image est rendue encore plus complexe par l'article « L'autre dans Proust » (1974) qui semble osciller entre un scepticisme contre l'art et une admiration pour la littérature de Proust, comme si le philosophe ne peut pas décider si la littérature peut accéder à l'éthique ou pas.

Même s'il existe des critiques qui refusent la possibilité d'appliquer la philosophie lévinassienne aux textes littéraires, il y en a alors d'autres qui défendent une telle possibilité[14]. Je vais donc m'appuyer sur les points de vues des derniers dans mes analyses.

Finalement, pour accomplir la présentation de la philosophie de Lévinas et de sa place dans mon étude, il faut aussi mentionner l'idée d'un discours anti-ethnocentrique dans sa philosophie, puisque c'est un aspect qui peut souligner davantage la pertinence de sa philosophie pour la lecture des romans de Le Clézio.

---

[12] Voir Jill Robbins : *Altered Reading. Levinas and literature*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1999.

[13] Voir l'article « La réalité et son ombre » dans *Les Temps Modernes*, 38/1948.

[14] Voir par exemple l'article « Ethics before politics, J. M. Coetzee's *Disgrace* » de James Meffan et Kim L. Worthington (dans Davis, Todd F. et Womack, Kenneth (dir.) : *Mapping the Ethical Turn : A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, Charlottesville/Londres, University Press of Virginia, 2001, pp. 131-149) et « The cost of being ethical : Fiction, Violence, and Altericide » de Colin Davis (dans *Common Knowledge 9:2*, Duke University Press, 2003, pp. 241-253, http://muse.jhu.edu/journals/common_knowledge/v009/9.2davis.html, page consultée le 25 août 2010). Plusieurs articles dans *Ethics in Literature* se servent également de la philosophie de Lévinas, par exemple celui d'Andrew Gibson : « Sensibility and Suffering in Rhys and Nin » (Hadfield, Andrew et Rainsford, Dominic (dir.) : *The Ethics in Literature*, Basingstoke, Macmillan Press, 1999, pp. 184-211).

Lévinas comme son contemporain Le Clézio écrit dans l'époque que le philosophe associe au « éthical moment in the crisis of Europe » (Critchley : 25). Selon Critchley, cette crise se montre dans une mauvaise conscience à la suite de la violence de l'impérialisme, le colonialisme et des génocides – une violence légitimée par le discours politique dans la tradition libérale européenne qui a proclamé l'autonomie, l'égalité, la réciprocité et la solidarité. La montée d'un discours anti-ethnocentrique, par contre, a forcé l'Europe à reconnaître une défaillance dans leur éthique (Critchley : 25). Lévinas peut alors être associé à une tendance anti-ethnocentrique, et mon association va encore plus loin, vers la littérature de Le Clézio qui thématise dans à peu près toutes ses œuvres la violence de l'impérialisme, le colonialisme ou le génocide des Juifs. La perspective postcoloniale peut alors être étayée par la philosophie de Lévinas, en même temps qu'elle semble constituer une optique importante et fructueuse pour la lecture et la compréhension de l'œuvre leclézienne[15]. Même si un scepticisme envers la civilisation régnante paraît plus évident chez Le Clézio, les deux écrivains montrent une fascination pour l'anarchie et l'altérité, et un mépris à l'égard de l'objectivation de l'autre. De plus, à mon avis, les deux montrent les défauts de la civilisation européenne et de ses conceptions, comme par exemple l'idée d'égalité, tout en valorisant l'altérité de l'autre qui mérite mon respect.

Mise au point d'une hypothèse

Le point commun que je vois chez Lévinas et dans l'œuvre leclézienne – et plus précisément dans *Le Chercheur d'or* – est alors la protection du mystère de l'autre, de son altérité. L'auteur ne laisse pas le sujet (ici, le narrateur et protagoniste Alexis) comprendre ou *prendre* l'autre, (c'est-à-dire le *capturer*), et le roman fait ainsi apparaître l'altérité de l'autre. Je suggère que le roman en montrant l'impossibilité d'entrer dans la conscience et dans la perception d'autrui, thématise la possibilité d'une éthique dans la rencontre avec l'autre, une éthique qui balance entre la proximité et la distance. Le langage joue ici le rôle essentiel : j'ai déjà mentionné que la communication dans le roman est présentée (chez Acker) comme efficace malgré un manque de compréhension. Chez Lévinas, c'est sur le niveau basal et performatif du Dire que la vraie communication a lieu, dans un langage « sans phrases ni

[15] Je ne suis pas le premier à rapprocher la philosophie de Lévinas à la théorie postcoloniale : Bernadette Cailler discute par exemple la possibilité d'un tel lien en prenant comme point de départ la littérature de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant (dans l'article « Totalité et Infini, altérité et relation : d'Emmanuel Lévinas à Edouard Glissant », dans Chevrier, Jacques (dir.) : *Les poétique d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 113-132).

mots »[16], et il paraît que la communication dans certaines parties du roman (notamment celle de l'enfance et de la rencontre avec la femme Ouma) reste efficace grâce à un tel langage éthique, souvent non-verbal.

Les notions du visage, la rencontre et la proximité sont alors au centre de la philosophie lévinassienne comme elles le sont dans le roman. Ces observations sont à l'origine de mon étude de l'importance de l'altérité pour la constitution du sujet chez Le Clézio. Autrement dit, j'analyserai la façon dont l'être acquiert sa singularité dans la rencontre avec l'autre. Comment est-ce que la constitution du sujet se manifeste dans *Le Chercheur d'or*, avec une attention particulière au phénomène d'altérité ? Je ne suis pas le premier à suggérer que le sujet du *Chercheur d'or* apparaît en s'effaçant face à l'altérité d'autrui, mais à ce que je sache, le lien entre Lévinas et Le Clézio a été peu exploré, et pourrait faire ressortir de nouvelles nuances et conceptions en ce qui concerne la relation avec autrui dans l'œuvre leclézienne.

La sensibilité a souvent été jugée comme une caractéristique des personnages et de l'écriture de Le Clézio. Cette importance accordée à la sensibilité semble encore justifier une lecture lévinassienne de son œuvre. Selon Critchley, « [t]he ethical relation takes places at the level of sensibility, not at the level of consciousness. The Levinasian ethical subject is a sensible subject, not a conscious subject » (Critchley : 21).

De plus, les critiques de Le Clézio ont souvent souligné une agitation chez ses personnages, comme s'ils voyagent, errent parce qu'ils manquent une tranquillité. Peut-être ce phénomène est-il lié au sentiment de jamais pouvoir rester tranquille étant donné que l'autre l'appelle sans relâche ? Une telle idée peut être retrouvée chez Lévinas où le visage de l'autre rompt ma tranquillité et fait « effraction » dans mon être. Les critiques ont également discuté la fin du roman et sa structure comme soit circulaire soit linéaire – à toute façon, le personnage principal y semble toujours rêver de partir et de rencontrer Ouma à nouveau. Peut-être s'agit-il d'une quête éternelle pour Alexis ? Chez Lévinas, la rencontre éveille un désir de ce qui ne pourrait jamais combler mon désir, puisque je pourrais jamais comprendre l'autre à fond et « fondre » avec son corps. D'où la manque de tranquillité.

Finalement, je vais souligner que la recherche d'une éthique dans le roman n'est pas une quête d'un comportement moral. Le roman *montre* une éthique à travers sa forme et son écriture liées à la thématique, et non pas à travers la moralité des personnages. Lévinas n'offre jamais une morale ou un mode d'emploi d'une vie éthique, mais il affirme

[16] Emmanuel Lévinas : « Langage et Proximité » dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* [1949], Paris, Librairie Philosophe J. Vrin, 2001, p. 320.

l'importance d'un langage de proximité qui nous permet d'accéder à l'éthique. Quand la charité, souvent associée à l'éthique, semble prévisible et alors confortable pour le sujet, la relation éthique asymétrique de Lévinas est plutôt traumatisante et dérangeante. Dans les pages à venir, je vais approfondir cette idée d'une éthique qui se manifeste à travers la forme du roman et plus précisément grâce aux techniques narratives. Cette approche exige alors en premier lieu une analyse narrative du roman. Les données trouvées dans cette analyse seront encore mises en relation avec la thématique dans l'analyse thématique qui suivra.

Chapitre I : La narration
Le diariste et le mystère de l'autre

Le Chercheur d'or présente le récit d'Alexis raconté par lui-même. Le narrateur qui dit « je » est une des caractéristiques du genre diariste. Dans ce chapitre, je vais analyser la structure narrative du roman avec justement le journal fictif comme point de départ. Plus précisément, je chercherai les parallèles narratifs qui existent éventuellement entre notre roman d'étude et le journal fictif, en essayant d'établir leur signification pour la thématique du livre. À ce propos, la pertinence du choix du genre diariste pour une discussion sur le statut du sujet semble évidente, mais quelle signification ce choix peut-il avoir pour la représentation de l'autre ? Les réponses à ces questions pourraient contenir des informations essentielles pour l'analyse de la place d'autrui et de la constitution du sujet dans *Le Chercheur d'or*.

<u>Un livre « inclassable » ?</u>

La question de genre a été beaucoup discutée dans la réception de l'œuvre leclézienne. Ses premières publications ont même été caractérisées comme « scandaleusement inclassable[s] » (Zeltner : 215). *Le Chercheur d'or* est effectivement difficile à classifier dans les catégories de genres déjà établis, mais ce qui a été vu comme un « scandale » auparavant peut également être estimé comme la force du livre.

Les critiques qui ont essayé de catégoriser le roman ont fait référence au roman d'aventure, au roman d'apprentissage, au journal intime et à l'autobiographie fictive. *Le Chercheur d'or* est un roman hybride qui puise à plusieurs sources d'inspiration. Dans cette analyse narrative, je m'intéresserai surtout à l'emploi des traits du journal dans le roman et les effets qu'ils entraînent pour la thématique éthique, mais je vais d'abord commenter les autres genres associés au roman, comme ils peuvent aussi être utiles pour illuminer ma problématique.

<u>Le roman d'aventures</u>

Le Chercheur d'or se rapproche du roman d'aventures vu que le protagoniste quitte tout pour une quête d'or. Pour trouver ce trésor, il doit partir en bateau à l'île Rodrigues et déchiffrer le code de quelques cartes énigmatiques venant d'un Corsaire inconnu. La vie du protagoniste est mise en danger plusieurs fois dans le récit, il est près de mourir de faim et épuisement à Rodrigues quand il est sauvé par Ouma et son frère, et en Europe c'est le typhus qui le retire

du cauchemar de la guerre. Le fait qu'Alexis lit des histoires d'aventures comme *Nada the Lily* (CO : 71-72)[17], encourage le lecteur à accentuer la signification du roman d'aventures pour ce livre.

Le Chercheur d'or contient justement un grand nombre d'allusions intertextuelles aux légendes et aux mythes. La légende de Jason et le navire Argo est mentionnée à plusieurs reprises. Le protagoniste cite par exemple des vers du poème « Argonautiques ou conquête de la toison d'or » de Valerius Flaccus (CO : 139 et 171), et il établit un lien entre son propre histoire et celle de Jason : « Depuis le premier jour, j'ai hâte de parvenir à Rodrigues, le but de mon voyage, et pourtant maintenant, je souhaite que cette heure ne s'achève jamais, que le navire Zeta, comme Argo, continue éternellement à glisser sur la mer légère » (CO : 139).

Son histoire ressemble encore à celle d'Ulysse, par exemple, qui connaît des défis nombreux en traversant la mer pour ensuite retourner à son île natale et sa femme qui l'attend.

Le roman d'apprentissage

Le Chercheur d'or emprunte aussi des procédés narratifs au roman d'apprentissage. Le récit suit l'apprentissage du jeune héros Alexis de son enfance jusqu'à l'âge de 38 ans. Dans le roman d'apprentissage, les protagonistes finissent normalement par obtenir une sorte de savoir. Au départ, ces romans se servaient d'une thématique de voyage et de rencontres interculturelles. Cela correspond bien à notre roman, qui donne la première place à ces deux phénomènes.

Le roman d'apprentissage (« roman de formation » ou bien *Bildungsroman*) a aussi la capacité de s'interroger sur la société, de poser des questions sur les conceptions et mœurs de la culture actuelle. Souvent il y a parmi les personnages un éducateur qui commente les expériences et répond aux questions du protagoniste. Leurs conversations créent ainsi un débat sur les structures de la société. *Le Chercheur d'or* met justement en question le savoir de la société régnante par rapport à ceux des autres cultures. Dans *Le dictionnaire du Littéraire*, Denis Pernot dit que le héros du roman de formation « vise à donner des leçons à des adolescents et des conseils à leurs éducateurs », et que le héros y écoute « les conseils de ses maîtres avant de prendre à son tour des responsabilités tutélaires » (Pernot : 547). S'il existe des maîtres dans le livre de Le Clézio, ce sera surtout la femme manaf Ouma, et aussi Denis, son ami d'enfance. La relation entre Alexis et Denis est caractérisée par des

[17] *Nada the Lily*, paru en 1892, est un roman écrit par H. Rider Haggard. Il est curieux que tous les personnages du roman sont noirs et sud-africains, ce qui est exceptionnel à l'époque.

expériences corporelles faites dans le silence (ou avec très peu de mots). Denis guide et transmet ses savoirs, « il sait tant de choses à propos des arbres, de l'eau, de la mer » (CO : 17). À ces expériences s'ajoutent celles qui sont partagées avec Ouma et parfois suivies par des questions qu'elle pose sur la société d'Alexis. Les savoirs transmis par Ouma et Denis s'opposent parfois aux mœurs de la famille ou des « collègues » d'Alexis. Les questions implicites peuvent concerner le choix entre une vie de nomade ou une vie urbaine, des idées capitalistes ou écologiques, ou le fait de participer à la guerre ou d'être pacifiste. Le protagoniste doit alors apprendre quel(s) éducateur(s) qu'il trouve le plus convaincant et qu'il veut suivre.

Il faut aussi mentionner que le narrateur dans *Le Chercheur d'or* fait plusieurs fois allusions à un roman d'apprentissage connu : *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, ce que montrent les exemples suivants : « J'aurais dû tenir un calendrier comme Robinson Crusoe » (CO : 177), « suivant l'exemple de Robinson Crusoe » (CO : 218), « [m]es cheveux et ma barbe ont poussé comme Robinson » (CO : 324). De même, son ami noir Denis est surnommé Vendredi de manière péjorative par le cousin Ferdinand (CO : 19). Pourtant, les rôles des éducateurs ou maîtres sont inversés dans les deux romans. Je reviens à cela et aux rôles d'Ouma et Denis à la fin du chapitre qui traite les personnages du roman.

Les données des paragraphes précédents qui me paraissent les plus importantes pour la problématique concernant la constitution du sujet est d'abord que *Le Chercheur d'or* lu comme un roman d'apprentissage présente des idées diverses sur la société en utilisant plusieurs éducateurs ou personnages avec des opinions contrariées sur la vie. De plus, il favorise l'idée que le protagoniste subit une transformation ou au moins une évolution vers une connaissance plus profonde de la vie. Finalement, ce choix de genre souligne que les savoirs d'Alexis à la fin du livre ne sont pas venus de lui-même, mais transmis ou obtenus des autres à travers des expériences partagées. On peut se demander si on doit interpréter ces données différemment en soulignant les traits du roman d'aventures. Au moins, ce genre nous invite à nous méfier des faits racontés, puisque le narrateur y a comme source d'inspiration des histoires merveilleuses et qu'il pourrait être tenté d'exagérer ses propres expériences ou ajouter un peu de « couleur » aux discours ou aux descriptions des autres dans sa narration. La distinction entre les faits vécus et les faits imaginés est alors ébranlée déjà dans le choix de genre, et le lecteur est invité à avoir des doutes sur la véracité du récit présenté par le narrateur. Sans s'attarder aux effets divers du roman d'aventures et roman d'apprentissage, il faut voir si ces données trouvées s'accommodent ou s'opposent à une lecture qui met en valeur le journal intime.

Le journal fictif

Béatrice Didier et le statut du « je »

Pour éclairer les traits génériques du journal, je vais m'appuyer sur le livre *Le journal intime* de Béatrice Didier. Didier affirme d'abord que le journal intime est « un texte en prose à la première personne » (Didier : 140). Il existe des variants des journaux écrits à la seconde et la troisième personne, mais l'usage de la première personne est pourtant assez général, dit-elle. Plus précisément, « le journal se caractérise par l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » (Didier : 147). Didier ajoute qu'il existe aussi « le pseudo-journal intime, comparable au roman par lettres : le héros est censé tenir un journal absolument fictif » (Didier : 149), mais il se distingue alors du journal traditionnel par la non-identité entre auteur et narrateur ou personnage.

Les événements racontés au jour le jour

À côté de l'emploi de la première personne, le journal se caractérise également par sa structure, ou plus précisément le manque d'une telle. Les événements du journal sont relatés « au jour le jour », c'est-à-dire dans des « pauses » entre les événements, ce qui crée « une absence totale de structure », selon Didier (Didier : 140). Avec les termes de Genette, c'est donc un exemple de la narration intercalée. En ce sens, un journal pur n'est pas vraiment un récit. Il manque la logique du récit qui a l'avantage de donner aux faits une organisation, étant donné qu'ils sont narrés longtemps après l'événement (à l'opposé du journal qui est donc beaucoup plus immédiat). Didier l'explique ainsi : « Pour que l'histoire d'une vie soit possible, il faut justement le recul historique ; c'est la distance entre le temps du récit et le temps de l'événement qui permet à l'écrivain de créer après coup une unité à son aventure ; l'au-jour-le-jour ne peut pas avoir de structure » (Didier : 160). L'organisation du journal sera par conséquent très fragmentée : la seule organisation s'opère sur « des parcelles d'histoire très réduites». Ces histoires réduites peuvent ressembler à des récits, mais elles ne sont que la suite d'événements que le diariste a vécu dans sa journée ou la veille (Didier : 160).

Les effets de ces deux caractéristiques du journal, la première personne et la narration intercalée, sont alors une fragmentation de l'histoire et un accès limité et subjectif aux événements racontés. Ces caractéristiques se distinguent clairement des effets produits par un narrateur omniscient dans un récit à la troisième personne par exemple. En ce qui concerne la focalisation limitée, elle est la conséquence évidente du fait que le narrateur à la première

personne manque la possibilité d'entrer sous la peau des autres personnages et lire leurs pensées. La focalisation limitée est aussi le résultat du texte écrit aussitôt après l'événement : le narrateur a ici une vue limitée à ce qu'il a pu voir pendant sa journée (et auparavant). Il pourrait arriver des choses plus tard qui illumineront les faits passés, mais cette perspective est inaccessible pour le diariste. Un narrateur rétrospectif par contre qui raconte sa vie d'enfance en étant devenu un vieil homme pourrait comparer ses expériences passées avec ce qu'il a vécu ultérieurement, et cela pourrait donner une version fondamentalement différente de l'histoire. Sa compréhension serait alors moins limitée que celle du diariste.

La datation

La datation est peut-être l'indication la plus frappante du journal. Après avoir souligné la place du « je » et la structure fragmentée d'un texte écrit au jour le jour, Didier affirme finalement que cette fragmentation est accentuée par une datation précise et explicite de chaque bribe de texte, datation qui est propre au genre diariste : « Le diariste indique très ponctuellement le moment où il écrit ; c'est même finalement cette inscription de la date qui permet de parler de 'journal' et qui le distingue du carnet de pensées » (Didier : 171). Cette inscription fait partie d'un rite d'ouverture, et elle peut se développer encore par l'indication du lieu. Dans les deux cas, les notations ont une valeur mémorative. De plus, « inscrire le lieu et le temps, c'est prendre appui sur un réel, relativement solide, pour s'élancer vers les zones beaucoup plus fuyantes du moi », selon Didier (Didier : 172). Cela peut probablement inspirer également les narrateurs romanesques à utiliser ces marques propres au journal pour indiquer une réalité concrète ou matérielle avant d'entrer dans les zones moins concrets et « compréhensibles » des personnages.

Le temps, le journal et l'autofiction

La structure du *Chercheur d'or*

Peut-on considérer *Le Chercheur d'or* comme un journal fictif selon les critères de Didier ? Le roman consiste de différentes parties dont certaines semblent avoir plusieurs traits diaristes que d'autres. Commençons donc par envisager l'organisation générale du texte, à savoir sa répartition en parties principales et en chapitres.

Premièrement, le roman est divisé en sept parties. Elles sont plus grandes que des chapitres généraux, puisqu'elles contiennent encore des « chapitres » sans titre[18]. Toutes les parties indiquent l'endroit où les événements se passent, et elles sont toutes datées à l'exception de « Forest Side ».

La première partie est intitulée « Enfoncement du Boucan, 1892 » et raconte la vie d'enfance du narrateur. Cette partie est la plus longue avec ses 92 pages. La partie suivante est la plus courte (20 pages) et relate la jeunesse malheureuse d'Alexis. Elle est suivie par la partie « Vers Rodrigues, 1910 », où le personnage principal commence son premier voyage, et encore suit « Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911 » qui raconte la vie d'Alexis et sa quête de l'or sur l'île. « Ypres, hiver 1915 – Somme, automne 1916 » se passe en Europe où le narrateur s'est recruté comme soldat volontaire dans la première guerre mondiale. Dans la partie suivante « Vers Rodrigues, été 1918-1919 », le narrateur est encore retourné dans l'archipel des Mascareignes, d'abord à l'île Maurice et puis à Rodrigues. La dernière partie qui s'appelle « Mananava, 1922 » est comme la première située à l'île Maurice.

Sans compter ces parties datées et localisées, le livre contient également des paragraphes intitulés à l'intérieur des chapitres (sans titres), c'est-à-dire principalement dans la troisième partie « Vers Rodrigues ». Les titres de ces morceaux de textes ressemblent à la datation et à l'inscription du lieu du journal, à l'exception d'une phrase mise à côté (et qui pourrait par conséquent être interprétée comme un sous-titre) qui résume l'essence de l'événement narré (« Aujourd'hui, j'ai vu Ouma » CO : 347). Cette division à l'intérieur des chapitres paraît arbitraire, elle n'est pas régulière, et la fréquence de ces sous-titres varie aussi beaucoup d'une partie à une autre.

Dans les deux premières parties, les sous-titres sont absents, alors que la partie « Vers Rodrigues 1910 » en a douze qui indiquent le lieu ou le temps : « Jour suivant, à bord » (CO : 131), « Un autre jour, en mer » (CO : 135), « Une nuit en mer, encore » (CO : 140), « Journée vers Agalega » (CO : 143), « Dimanche » (CO : 151), « Lundi matin » (CO : 156), « En mer, vers Mahé » (CO : 160), « Port Victoria » (CO : 168), « Vendredi, je crois » (CO : 173), « Saint Brandon » (CO : 176), « Dimanche, en mer » (CO : 181) et « En vue de Rodrigues » (CO : 183). Cependant, cette partie n'a pas de vrais chapitres.

La division en chapitres revient dans la quatrième partie qui a cinq chapitres dont la quatrième (qui commence avec la première rencontre avec Ouma) est beaucoup plus longue que les autres. Ce chapitre contient un seul sous-titre : « Lundi 10 août (1914) » (CO : 245),

[18] J'appelle « chapitre » toutes les parties qui commencent par une nouvelle page, elles sont alors marquées par la nécessité de tourner la page.

qui marque le commencement de la guerre (et la séparation entre Ouma et Alexis), et il inclut également une lettre d'Alexis à Laure (qui contribue également à la rupture de la structure chronologique). La partie de la guerre ne contient pas de chapitres normaux, seulement un sous-chapitre qui indique la date et le lieu : « Somme, été 1916 » (CO : 286).

Les dernières parties « Vers Rodrigues, été 1918-1919 » et « Mananava, 1922 » sont divisées en quatre chapitres et n'ont pas de sous-chapitres à l'exception de la seule phrase déjà mentionnée « Aujourd'hui, j'ai vu Ouma » (CO : 347) qui est un peu ambiguë. Pourtant, les autres paragraphes peuvent aussi indiquer le temps (sans être mises à côté comme des sous-titres) par exemple en commençant la phrase ainsi : « Décembre : malgré les pluies qui tombent chaque après-midi sur Forest Side » (CO : 310).

Aux divisions en parties, chapitres et sous-titres s'ajoute un phénomène curieux. Il s'agit des petits chiffres situés en bas de tous les 32 pages, marqués ainsi : « *Le chercheur d'or.* 1 » jusqu'à « *Le chercheur d'or.* 12 ». Il paraît alors que Le Clézio a voulu marquer les pages du roman avec des numéros qui signaleraient les douze cahiers du narrateur. Le narrateur aurait ainsi écrit son histoire dans des cahiers de 32 pages. C'est comme si le narrateur nous donne l'illusion que ces papiers sont les mêmes que tient le lecteur en lisant le livre. Au moins, c'est sûr que ces notes structurent le roman d'une façon beaucoup plus régulière que les autres parties, chapitres et sous-titres.

Temporalité : *Le Chercheur d'or* entre narration intercalée et narration rétrospective

Le moment d'écriture

Afin de décider si *Le Chercheur d'or* est un journal fictif ou pas, il faut essayer de situer le moment d'écriture dans le texte, ce qui n'est pas évident. Car même si le roman contient un grand nombre de déictiques temporels, il n'est pourtant pas toujours facile pour le lecteur de situer les éléments dans le temps, puisque le narrateur joue avec et alterne entre les registres dont il dispose : d'un côté les repères représentant le moment de l'énonciation (les déictiques comme « maintenant »), de l'autre côté les repères localisant l'endroit et le temps absolu (des dates exactes trouvées par exemple dans les sous-titres). Il s'agit d'un va-et-vient entre des événements narrés rétrospectivement et des faits narrés aussitôt après qu'ils soient arrivés (une écriture imitant le journal). De plus, le narrateur rétrospectif raconte souvent ces expériences passées au présent, avec le résultat que le lecteur aurait des difficultés à confirmer si la narration est vue de la perspective du vieil homme Alexis ou de celle de l'enfant.

Malgré ces obstacles, qu'est-ce que l'on peut savoir sur le moment d'écriture ? Le premier chapitre est probablement le plus difficile à situer dans le temps. Pourtant, quelques prolepses dans ce récit d'enfance donnent des indications sur le moment d'écriture, ou plus précisément elles montrent que le narrateur raconte son histoire d'enfance après coup. Un exemple se trouve à la page 36 : « Nous, nous ne savions pas que tout allait changer, que nous étions en train de vivre nos derniers jours à l'Enfoncement du Boucan » (CO : 36). De plus, la formulation qui suit l'extrait : « C'est à cette époque-là », renforce l'idée que ces événements sont arrivés dans le passé. Ces exemples s'opposent aux déictiques – comme « ce matin » (CO : 182) – qu'utilise Alexis en décrivant la période en mer. L'emploi du déictique « aujourd'hui » renvoie (comme « ce matin ») au moment d'écriture situé dans le futur par rapport aux événements dans l'enfance[19]. Cependant, l'emploi des déictiques n'est pas si systématique, on retrouve des déictiques comme « ici » et « maintenant » également dans le premier chapitre qui narre les événements passés[20]. Toutefois, on ne trouve pas de repères comme les prolepses dans les récits qui sont situés *après* la jeunesse, et je considère cet indice comme suffisant pour constater que le moment d'écriture est situé après l'enfance.

Le moment d'écriture paraît moins ambigu pendant les périodes en mer racontées au jour le jour avec leurs indications de lieu et de date, mais ces repères ne sont pas les seuls, car les parties qui suivent contiennent aussi des paragraphes concernant le travail d'écriture, ou plus précisément les cahiers dans lesquels Alexis écrit son histoire. Vers la fin du livre, il décrit ses « routines d'écritures » à Rodrigues ainsi :

> [À] l'abri de ma hutte, quand le soleil est à sa place de midi, après avoir déjeuné de quelques crabes bouillis et d'un peu de lait de coco, j'écris sur les cahiers d'écolier que j'ai achetés chez le Chinois, à Port Mathurin. J'écris des lettres qu'elles ne liront pas, où je dis des choses sans importance, le ciel, la forme des nuages, la couleur de la mer, les idées qui me viennent ici, au fond de l'Anse aux Anglais (CO : 331).

Cette façon de mentionner son journal ou ses cahiers (et des lettres) n'existe pas dans le premier chapitre, ce qui renforce l'idée que le récit d'enfance à été écrit après coup. Pourtant, on ne sait toujours pas exactement à quel moment le narrateur a écrit les deux premiers chapitres du livre, ni quel âge qu'il a eu à ce moment.

[19] Ces déictiques sont à trouver par exemple dans ces extraits : « Pourtant, je ne pourrais pas dire aujourd'hui ce qu'était vraiment cet enseignement » (CO : 25), et « pourtant aujourd'hui, il me semble que c'est sans cesse la même leçon » (CO : 27).

[20] Par exemple « il marche lentement maintenant » (CO : 39), « maintenant je marche vers la mer » (CO : 77) et « [j]e sais que c'est ici que je vis » (CO : 76).

La narration au jour le jour

Les données concrètes concernant la situation d'écriture montrent que le narrateur écrit continuellement dès le premier voyage vers Rodrigues. Il commence par exemple un extrait avec le sous-titre « Dimanche », puis il indique que « [n]ous sommes à Agalega, après cinq jours de traversée » (CO : 151). Il continue en racontant les événements passés pendant cette même journée en utilisant des déictiques comme « [v]ers la fin de l'après-midi » (CO : 152), et il continue jusqu'à ce que « [l]e soleil va se coucher » (CO : 154). Puis, il termine l'extrait en écrivant que « [j]e crois que je me suis endormi comme cela, le front sur l'appui de la fenêtre » (CO : 155), ce qui indique qu'il a dû finir l'extrait le lendemain (après qu'il s'est réveillé et qu'il s'est rendu compte de la position dans laquelle il s'est endormi). Le sous-titre suivant est « Lundi matin », (justement le jour après « Dimanche »). Plusieurs indices dévoilent alors un récit raconté au jour le jour, mais comme nous pouvons voir par les exemples cités, le livre n'indique pas toujours exactement quand il a écrit un tel extrait et quand il l'a fini. Pourtant on est loin de la narration proleptique des deux premiers chapitres.

Il paraît alors que l'emploi de datation est fait un peu au hasard : le narrateur peut raconter des événements qui ont duré plusieurs jours, sans indiquer que l'on n'est plus situé dans le même jour qu'au début de l'extrait. Un exemple est le sous-titre « En mer, vers Mahé » (CO : 160) qui commence avec les déictiques « maintenant nous devons attendre qu'elle nous laisse revenir » (CO : 160), et « aujourd'hui, pourtant, le capitaine me parle » (CO : 161). Mais après quelques pages, le moment d'écriture est modifié à l'aide de formulations comme « [l]es jours suivants » (CO : 164) et « [u]n soir, juste avant d'arriver à Mahé » (CO : 165), qui indiquent un narrateur rétrospectif. Toutefois, il faut noter que tous les événements narrés se sont passés en mer, vers Mahé (comme indique justement le sous-titre), seulement pas en un seul jour.

Alors que la partie en mer imite clairement la structure du journal, la narration au jour le jour est donc moins évidente dans les autres parties du roman. Comme j'ai déjà constaté, ce trait générique ne caractérise pas les deux premiers chapitres, mais les parties situées après le voyage à Rodrigues ont des traces de cette façon de narrer. Pendant la quête à Rodrigues, le narrateur semble raconter ses expériences avec un écart plus ou moins grand. Il peut passer quelques jours, semaines ou mois entre chaque fois qu'il écrit, mais cela n'est pas clair pour le lecteur (et peut-être pas pour le narrateur non plus). Il commence la première partie à Rodrigues en indiquant qu'il a parcouru l'île « depuis des semaines, des mois » après son arrivé « en août, je crois, ou au début de septembre » (CO : 189). Il peut alors raconter ce qu'il a fait le dernier temps, ou bien ce qu'il a fait quelques heures auparavant (par exemple

« Aujourd'hui, quand le soleil décline, je décide de remonter le flanc de la colline de l'est » CO : 200).

Le présent

La difficulté du lecteur à situer les événements dans le temps accroît lorsque de différents âges du narrateur homodiégétique commencent à se confondre: les difficultés ne sont pas limitées aux dates, mais concernent également l'utilisation des verbes. J'ai déjà supposé qu'Alexis n'écrit jamais son histoire en étant enfant. Pourtant, les parties du livre qui racontent son enfance sont écrites au présent : le narrateur semble être en train de narrer des événements antérieurs dans un « ici et maintenant » du récit, c'est-à-dire un présent de l'énonciation.

La première page du livre installe déjà cette « coexistence » entre les deux présents. D'abord le présent de l'énonciation : « Du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer. [...] Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais » (CO : 11). Le déictique « maintenant » que j'ai déjà commenté sert également à indiquer le moment de l'énonciation. Après quelques lignes, un doute concernant le moment de l'énonciation s'établit par le passage qui s'ouvre ainsi : « Quand la lune est pleine, je me glisse hors du lit sans faire du bruit, prenant garde à ne pas faire craquer le plancher vermoulu. Pourtant, je sais que Laure ne dort pas » (CO : 11). Subitement et sans présage, le narrateur s'est glissé dans l'univers de l'enfant Alexis. Il faut attendre plusieurs pages avant une confirmation de l'âge d'Alexis dans ce dernier passage. Cette confusion entre le passé des événements et le présent de leur écriture n'est pas une exception, elle revient à plusieurs reprises.

L'emploi du présent avec les indications temporelles vise alors à construire l'effet d'une quasi-simultanéité entre le moment de l'énonciation et l'événement narré, dans la partie majeure du roman, soit en utilisant le présent de la narration, ou en imitant l'écriture au jour le jour.

Le journal et l'autobiographie rétrospective.

L'auteur combine alors l'illusion d'un narrateur qui écrit presque au même temps qu'il vit (imitant le journal), et la voix d'un narrateur rétrospectif qui raconte sa vie longtemps après qu'il l'a vécue (imitant l'autobiographie). Les données mentionnées qui indiquent le genre diariste dans *Le Chercheur d'or* sont alors les datations (surtout présentes dans les parties et les sous-titres), l'emploi du présent et la fréquence des déictiques comme *moi*, *ici* et *maintenant*. À ces repères s'ajoutent l'emploi de la première personne (que je vais traiter de

plus près dans le passage sur la focalisation), la forme fragmentée liée à l'écriture au jour le jour et le temps quasi-cyclique. Le journal est écrit sans une organisation linéaire qui annonce la fin du discours, et les événements se répètent. On va voir que ce temps quasi-cyclique apparaît comme un résultat de l'imitation de la narration au jour le jour. Finalement, le journal traditionnel exige une identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage. La datation du *Chercheur d'or* prouve que le protagoniste ne peut pas être l'auteur (le récit se déroule entre 1892 et 1922, et Le Clézio est né le 13 avril 1940), mais cela ne nous empêche pas d'analyser le livre comme un journal fictif qui conserve les autres traits diaristes.

D'autre part, outre le fait que le narrateur dit « je », ce qui indique l'autobiographie rétrospective est l'emploi du passé qui apparaît dans toutes les parties du livre, même si l'écart temporel entre les événements et leur narration varie beaucoup. L'écart est le plus grand entre le moment d'écriture et les événements passés dans l'enfance, et le plus petit écart se trouve dans la partie en mer qui ressemble beaucoup à un journal de bord. De plus, j'ai indiqué que la distance entre ces deux moments n'est même pas toujours claire pour le narrateur qui confond les jours. En ce qui concerne la structure du récit, quoique la forme paraisse un peu fragmentée à cause des interruptions par les sous-titres ou bien les sauts dans le temps, il existe toujours une organisation plus « consciente » que celle d'un vrai journal, et cet indice favorise la lecture du livre comme une autobiographie fictive.

L'auteur profite des avantages des deux façons de narrer : le « je » d'un journal a la possibilité de s'exprimer plus indépendamment, comme il manque la capacité de connaître la suite des événements au moment de la narration. Il donne à entendre une sincérité innocente puisqu'il ne peut savoir plus que ce qu'il sait actuellement. Le journal donne l'impression que les faits narrés sont crédibles, étant donné que le diariste vient de vivre ces moments qu'il relate. En ce qui concerne le « je » d'une autobiographie (réelle ou fictive), le lecteur s'attend à ce qu'il mette les événements dans un ordre logique. Avec les inventions du « nouveau roman », le lecteur commence à se méfier d'un tel narrateur qui pourrait à son gré modifier le récit, supprimer des événements et même mentir volontairement ou à cause d'une mémoire trompeuse.

Selon Béatrice Didier, le journal se caractérise également par une absence totale de structure : étant donne que les événements sont relatés au jour le jour, ils ne peuvent pas former une structure préconçue. L'autobiographie rétrospective, par contre, écrite *après* l'événement (avec un écart plus ou moins grand), acquiert normalement une telle organisation (Didier : 140). On peut se demander si le livre n'acquiert pas une sorte de structure par la datation et la sélection que le diariste fait des événements, mais la structure

dont parle Didier est au niveau supérieur et cela n'y pourrait pas arriver sauf par la réorganisation des séquences.

Quels sont les effets de cette combinaison du style d'un journal et d'une autobiographie que l'on trouve dans *Le Chercheur d'or* ? D'abord je vais me concentrer sur les effets sur l'organisation supérieure et le temps pour ensuite discuter le problème de crédibilité que crée cette synthèse des genres.

Dans les parties écrites au jour le jour, c'est comme si le narrateur vivait pour ensuite écrire un peu, pour ensuite vivre un peu et puis reprendre l'écriture. Cela crée un rythme particulier : une discontinuité, et un rythme répétitif presque hypnotique. Selon Béatrice Didier, le rythme du journal est caractérisé par « une tendance à la répétition, sinon à la redite. Le journal est fait de lenteur et de maturation [parce que] les jours se ressemblent » (Didier : 166). Cette monotonie est plus significative dans un journal « réel » (qui n'est pas un texte continu avec une structure plus organisée) que dans un journal fictif.

Selon Béatrice Didier, la discontinuité qui caractérise le journal n'est pas celle de l'art, mais celle de la vie (Didier : 173). Quant au roman, la discontinuité ou la fragmentation que provoque l'inscription de lieu et de temps vient du domaine artistique. *Le Chercheur d'or* est parfois marqué par un va-et-vient entre discontinuité et répétition surtout grâce aux parties écrites au jour le jour, mais la technique est ici *construite*. Peut-être a-t-elle comme objectif d'imiter le sentiment d'une discontinuité dans la vie. Le roman est néanmoins plus continuel que le journal : quoique les jours puissent se ressembler, le roman avance avec la maturation du narrateur.

Dans le livre *Le journal fictif dans le roman français*, l'auteur Valérie Raoul reprend la même idée de la répétition comme principe fondateur du journal fictif : « Il faut que des éléments de stabilité et de changement soient présents, afin qu'une œuvre soit un roman, tout en semblant être un journal. Les activités régulières du narrateur servent de toile de fond aux événements de l'intrigue » (Raoul : 103), dit-elle[21].

Isabelle Roussel-Gillet mentionne plusieurs figures de répétition dans son *Étude sur Le Chercheur d'or*. Il s'agit par exemple des scènes symétriques et des réitérations d'une même formule, comme l'expression « la première fois ». Elle interprète ces éléments comme une indication du fait que Le Clézio préfère « le temps cyclique plutôt que le temps linéaire

---

[21] Selon Miriam Stendal Boulos (dans *Chemin pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1999), ces éléments répétitifs ne jouent pas uniquement le rôle de toile de fond dans ce roman poétique de Le Clézio, puisqu'ils contribuent également à créer l'effet poétique dont elle parle.

car le temps historique est le principal facteur de l'aliénation de l'homme » (Roussel-Gillet : 48-49). Dans cette partie de l'analyse, Roussel-Gillet accentue ce temps cyclique du roman où « tout est annoncé » et « rien de neuf arrive » (Roussel-Gillet : 49). Pourtant, le personnage principal subit une maturation (qui lui permet de reconnaître ses erreurs passées) en arrivant à une sorte de sagesse au cours de l'action, et cela est peut-être difficile à capter dans une telle analyse. À ce propos, il me paraît intéressant qu'une partie de la sagesse obtenue à la fin du livre était peut-être déjà acquise par l'enfant Alexis[22]. Avec une telle hypothèse, la théorie d'un temps cyclique du roman me paraît plus logique, car dans ce cas-là, le narrateur *retrouve* un savoir qu'il avait intuitivement avant. Pourtant, le narrateur n'est pas au même point (avec un sens concret et figuratif) qu'il était au début, et il paraît alors plus approprié de parler d'un mouvement de spirale qui avance plutôt qu'un cercle.

Cependant, Roussel-Gillet va encore plus loin en ajoutant encore un temps à côté du temps linéaire et le temps cyclique dans le roman leclézien : dans les expressions comme « pour la première fois » qui sont très souvent répétées dans *Le Chercheur d'or*[23], elle voit en effet une couleur d'éternité. Selon Roussel-Gillet, « [c]haque moment privilégié est introduit par [cette] formule » qui « manifeste le principe de l'éternel retour » (Roussel-Gillet : 51, 50). Et pour renforcer son argument elle cite l'historien et philosophe Mircéa Eliade : « On devine le désir profond de vivre chaque expérience comme elle a été vécue la première fois, alors qu'elle représentait une sorte d'épiphanie, la rencontre avec quelque chose de puissant, de significatif, de stimulant, rencontre qui donne un sens à l'existence » (Roussel-Gillet : 51). Cela montre au moins que le personnage est un être sensible capable de s'émouvoir, puisqu'il vit beaucoup de choses avec une intensité comme si c'était la première fois. En plus, les formules opératoires ou phrases répétées sont aussi une caractéristique du journal que l'on retrouve alors dans *Le Chercheur d'or*.

Dans ces moments forts vécu comme si c'était pour la première fois, c'est comme si le narrateur fait suspendre le temps. Roussel-Gillet l'approfondit ainsi :

---

[22] Il paraît par exemple qu'Alexis avait une autre conception du bonheur quand il était enfant que celle qu'il exprime comme adulte. L'enfant Alexis trouvait des moments de bonheur dans la nature et le contact avec autrui, mais à partir de sa jeunesse il commence à chercher le bonheur dans la solitude et dans l'or. Cependant, à Rodrigues Ouma l'aide à retrouver l'« impression de liberté, de bonheur » qu'il avait « perdu depuis tant d'années » (CO : 229).

[23] Par exemple : « [C]'est la première fois que je viens ici » (CO : 20), « c'est ici que j'ai entendu la mer pour la première fois » (CO : 34), « je regarde les étoiles de toutes mes forces, comme si je les voyais pour la première fois » (CO : 134), et « pour la première fois, je crois, je goûte le temps qui passe sans impatience ni désir » (CO : 269).

> Ces échappées du temps entrevoient un « troisième temps » : l'achronie (qui est un temps suspendu) où Alexis rencontre alors la parfaite immobilité de l'éternel, de l'immuable : il y puise le sentiment du sacré, d'un « il y a » permanent voire d'une transcendance car ce temps transcende les deux autres et par là même notre condition historique personnelle (Roussel-Gillet : 49).

Cela explique aussi l'emploi fréquent du verbe « attendre » qui signale justement la suspension du temps. Alexis dit même que « C'est l'instant que j'aime le mieux, quand tout est suspendu, comme en attente » (CO : 198). Dans mon analyse thématique, je vais reprendre cette idée parce que j'y vois un lien possible avec la philosophie d'Emmanuel Lévinas. À mon avis, ce sentiment de vertige face à une puissance incompréhensible fait résonner ses pensées qui parlent d'éternité et des expériences émouvantes et troublantes face au visage d'autrui.

Le va-et-vient entre une narration rétrospective et une écriture imitant le journal soulève des questions sur la temporalité et par conséquent met en doute la crédibilité du narrateur : il empêche le lecteur de reconstruire l'histoire. Par exemple à la période de guerre qui est décrite dans *Le Chercheur d'or*, cela devient une tâche impossible pour le lecteur. Il paraît même impossible pour le narrateur : « Y a-t-il des jours, des semaines, des mois ? Mais plutôt un seul et même jour qui revient sans cesse » (CO : 277). La succession chronologique et la durée « objective » du temps sont alors effacées.

En plus, le lecteur peut rarement savoir si c'est l'enfant ou le vieil homme Alexis qui parle dans un extrait donné du texte. Le doute installé chez le lecteur est renforcé chaque fois que le narrateur pose des questions à lui-même. (Je reviens à ces questions et éléments réflexifs).

Peut-être le livre questionne-t-il la possibilité d'une écriture véridique autant dans les genres littéraires que dans le langage en général, parce que c'est la représentation en tant que telle qui semble être mise en doute dans ce roman. En intégrant des traits du journal, le narrateur cherche peut-être à rompre l'unité parfaite d'un espace clos (qui caractérise le roman traditionnel) pour montrer une méfiance à l'égard de l'Histoire[24]. Il montre que l'unité de la narration est une création et que la représentation de la réalité est une illusion. Le lecteur ne peut jamais savoir si les événements ont eu lieu au niveau historique et réel au-

[24] « L'Histoire » est ici écrit avec une majuscule pour signaler que le mot représente ce qui s'est vraiment passé selon les historiens et les traditions. Le mot ne revient pas au récit du roman.

dehors de la fiction[25], s'ils se déroulent au niveau du récit fictif crée par Le Clézio ou au niveau de l'imagination du narrateur, car même le narrateur ne sait pas s'il peut compter sur sa mémoire. Peut-être trouveront-t-ils que la sensibilité est plus crédible que la conscience ? Car outre que questionner la possibilité d'une représentation objective, Le Clézio donne un rôle primordial à la subjectivité et surtout à la sensibilité du sujet dans le roman en question. Cela est crucial pour mon analyse qui cherche à étudier la relation entre l'éthique et la constitution du sujet dans *Le Chercheur d'or*. Comme mentionnée dans l'introduction, la relation éthique de Lévinas a lieu justement au niveau de la sensibilité plus que dans la conscience.

Pour résumer, cette étude des traits diaristes et romanesques dans *Le Chercheur d'or* a montré que les repères temporels nous disent quelque chose sur la perception du narrateur face au monde et au temps, puisque leur fréquence et leur caractère varient d'une partie à une autre. Les époques que le narrateur trouve difficiles (comme celle de la guerre) se caractérisent par une de deux techniques : soit la datation sera plus précise, soit l'événement sera exclu du récit : « La vie à Forest Side, loin de la mer, cela n'existait pas » (CO : 103)[26]. Face à une telle expérience, la façon habituelle de représenter le temps avec des dates exactes ne sert à rien, puisqu'elle ne pourrait pas évoquer la perception subjective de ce temps qui appartient au narrateur.

De plus, cette technique joue avec les attentes du lecteur : en commençant chaque partie du livre avec l'indication de lieu et année, par exemple « Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911 », il prétend s'appuyer sur des faits réels, pour ensuite mettre en doute la capacité mémorielle du narrateur et les possibilités de la représentation.

Par la suite je vais présenter une autre partie de mon analyse narrative du roman où je mettrai l'accent sur quelques techniques courantes du journal fictif associées au narrateur et aux personnages. Finalement, je commente les données en employant la philosophie d'Emmanuel Lévinas représentée dans l'article « L'autre dans Proust ».

---

[25] Le roman fait référence aux événements qui ont eu lieu au-dehors de la fiction, comme la première guerre mondiale. Pourtant, il y a d'autres faits qui sont moins connus, mais qui se passaient peut-être (ou peut-être pas) dans l'Histoire également, par exemple que les travailleurs noirs auraient été expulsés et envoyés vers leurs pays d'origine « pour qu'ils ne mettent plus le feu aux champs des Blancs » (CO : 370).

[26] À ce propos, c'est intéressant que « Forest Side » est aussi la seule partie qui n'est pas datée.

La focalisation interne et limitée du narrateur

C'est à travers le regard d'Alexis que l'histoire du « chercheur d'or » est relatée. Son histoire est autodiégétique, c'est à dire sans le pouvoir de présenter une histoire objective. La narration n'est pas une constatation froide des faits, mais les faits narrés montrent la position du narrateur par rapport aux choses qu'il décrit, sa connaissance (qui explique sa façon d'interpréter ses expériences) et son attitude envers les choses et les personnages. Ainsi, la focalisation concerne également la sélection et l'omission des faits. Un narrateur peut par exemple être très occupé par l'extérieur des personnages, alors qu'un autre ne fait que deviner ce que pensent les autres, et les deux cas nous révèlent « l'ancrage » du narrateur, ce qu'il trouve le plus important. Dans *Le Chercheur d'or*, le narrateur est alors renvoyé à ses observations extérieures et ses interprétations quand il cherche à dire quelque chose sur la vie des autres et à relater leurs pensées. Cela explique peut-être pourquoi les verbes de sensation ont une place si significative dans ce roman.

Le narrateur décrit souvent le résultat ou l'effet physique et concret sur son corps au lieu d'expliquer comment il se sent avec des termes psychologiques. Plutôt d'une phrase comme « je me sens très triste », il emploie des verbes de sensation comme « trembler » et « frissonner » qui décrivent comment le corps réagit après une expérience troublante ou forte. Enfant ou adulte, il frissonne face à un désir incompréhensible : « Le vent arrive, le bruit de la mer, comme autrefois, me fais frissonner » (CO : 361), et étant petit il dit : « Pas un jour sans que j'aille à la mer, pas une nuit sans que je m'éveille, le dos mouillé de sueur, assis dans mon lit de camp, écartant la moustiquaire et cherchant à percevoir la marée, inquiet, plein d'un désir que je ne comprends pas » (CO : 11). Parfois, il doit « fermer les yeux à cause du vertige » (CO : 335). Son corps « tremble » et il se demande si c'est « la fièvre, la fatigue ? La tête me tourne » (CO : 231), mais parfois il avoue que c'est à cause des émotions, de la peur par exemple : « Mon cœur bat très fort, je tremble, de froid peut-être ? J'ai peur que ce ne soit qu'une illusion, qu'[Ouma] disparaisse » (CO : 352). Très souvent, par exemple réveillé par « la voix grave de [son] père, puis d'autres voix inconnues qui lui répondent », il exprime comment il écoute attentivement sans comprendre et comment il attend venir des sensations incompréhensibles. Tous ses sens sont éveillés. Il sent « l'odeur forte du tabac » et il dit qu'« allongé sur mon lit de sangles, j'attends, en retenant mon souffle, jusqu'à ce que j'entende le bruit des pas dans le jardin, les grincements des essieux de la voiture qui s'éloigne » (CO : 37-38).

Une telle narration subjective permet de garder et de protéger la singularité et le mystère des autres personnages. Comme Diane Barbier souligne à propos du point de vue

narratif dans le roman : « Cette focalisation interne a pour premier effet de mettre en avant une certaine impénétrabilité des relations humaines » (Barbier : 47-48). Je vais (avec Barbier) qualifier ce point de vue comme « anti-balzacien ».

La caractéristique de Barbier indique alors qu'Alexis en tant que narrateur s'oppose au narrateur omniscient, mais aussi que sa présentation des autres personnages ne prétend pas être objective. Par conséquent, la présentation des autres personnages ne répond pas aux questions d'un lecteur curieux qui aimerait connaître tous les détails de leur extérieur et intérieur. Pourtant, le narrateur essaie de deviner ce que pensent les autres et il se fait des hypothèses à cet égard, mais les réponses ne sont jamais dévoilées ni pour le narrateur, ni pour le lecteur. C'est-à-dire, Alexis peut croire qu'il a compris ce que pensait l'autre, mais étant donné qu'il a déjà montré qu'il peut se tromper, le lecteur ne peut pas avoir confiance à ses nouvelles hypothèses. Toutefois il doit partager cette connaissance limitée du narrateur. En souffrant de la chaleur, Alexis se fait des hypothèses sur les travailleurs au bateau *Zeta* :

> Les uns après les autres, les hommes se réveillent, se parlent, et reprennent l'interminable partie de dès là où ils l'avaient laissée. Que peuvent-ils bien jouer ? […] Que font-ils autour de la lampe ? Ils ne jouent pas aux dès, ils ne chantent pas. Ils parlent, l'un après l'autre, à voix basse […]. À nouveau revient en moi la peur d'une conspiration, d'une mutinerie. Et s'ils décidaient vraiment de s'emparer du *Zeta*, s'ils nous jetaient à la mer, Bradmer, le timonier et moi ? (CO : 140-141).

À Rodrigues, Ouma est la personne qui le fait poser le plus de questions dès leur première rencontre : « Va-t-elle crier de peur et s'enfuir ? […] Comprend-elle ce que je dis ? », et quand il représente son discours : « Et vous croyez vraiment qu'il y a de l'or par ici ? » (CO : 211-212), il la compare à un enfant et raconte qu'il est amusé par sa question. Autrefois, il lui arrive de comprendre ses erreurs passées :

> Je me souviens des paroles d'Ouma, lorsqu'elle s'est adressée à moi pour la première fois, son ton à la fois ironique et blessé lorsqu'elle soignait ma plaie à la tête : « Vous aimez vraiment l'or ? » Alors, je n'avais pas compris, j'avais été amusé par ce que je croyais être de la naïveté (CO : 332-333).

Plus tôt, avant son voyage, il avait aussi cru qu'il était « le seul à posséder la clef de ce secret, et maintenant je m'approche. Là-bas, au bout de ma route, il y a Rodrigues, où tout va enfin s'ordonner » (CO : 172), mais cette hypothèse est sapée vers la fin où il avoue que c'est Ouma qui tient la clé du secret, tandis que lui « ne pouvai[t] pas entendre Ouma » puisqu'il était « aveuglé par ce paysage de pierre » (CO : 330). C'est peut-être grâce à cette nouvelle connaissance que ses hypothèses sont un peu plus discrètes dans les dernières pages : « Laure

m'attend, peut-être, ou bien elle ne m'attend pas. Quand j'arriverai, elle continuera une phrase ironique et drôle, comme si c'était hier que nous nous étions quittés, comme si le temps n'existerait pas pour elle » (CO : 373).

Comme j'ai mentionné dans l'introduction, il est étonnant de voir que l'enfant Alexis semble capable de communiquer avec les autres d'une manière presque télépathique, une aptitude qui semble diminuer avec les années qui passent. La question n'est pas de savoir s'il a la disposition de lire les pensées des autres, mais de comprendre sa raison d'écrire ainsi. Il est probable qu'il le fait pour rester dans les impressions qu'il avait comme enfant : imiter l'impression d'une proximité et d'une relation immédiate qu'il sentait à l'égard de ceux qui l'entouraient, et pas pour autant les interpréter de manière rétrospective avec la sagesse d'un adulte. À mon avis, c'est une force du livre qu'il cherche à accentuer les sensations (avec des verbes de sensation par exemple) au lieu de les rendre compréhensibles et raisonnables avec des explications psychologiques. Le résultat de cette technique consiste à laisser beaucoup de questions ouvertes, comme dans l'exemple suivant :

> Mon père, lui, ne prononce jamais aucun prénom, sauf peut-être celui de Mam, comme je l'ai entendu, une ou deux fois. Il disait doucement : Anne, Anne. Et alors j'avais compris : « Âme. » Ou peut-être qu'il disait vraiment : âme, avec une voix douce et grave qu'il n'avait qu'en lui parlant (CO : 26).

Barbier dit dans son analyse que ces souvenirs et mots de l'enfance (comme les « phrases incompréhensibles et belles » (CO : 28) qu'il souvient des dictées de sa mère) font « rêver justement parce qu'ils ne sont pas compris » (Barbier : 48). Cette analyse ressemble à la lecture d'Acker qu'y voit une compréhension imparfaite, mais néanmoins efficace[27]. L'enfant Alexis se soucie même très peu de sa capacité à comprendre ou non, il lui semble tout naturel qu'il ne puisse pas tout comprendre : « De quoi parlent-ils ? Même si j'écoutais chaque mot, je n'arriverais pas à comprendre. Mais je n'écoute pas les mots. J'entends seulement le brouhaha des voix, les verres qui cognent sur la table, les pieds qui raclent le plancher, les chaises qui grincent » (CO : 37). Ce sont encore les sensations qui prennent la première place : Alexis se montre comme un être extrêmement sensible et attentif à ses sensations. Comme nous avons vu, il frissonne, tremble ou sent un vertige à plusieurs reprises d'une raison plus ou moins expliquée ou rationnelle.

[27] Voir l'introduction.

Doutes, questions et la fiabilité du narrateur

Les corrections du narrateur et la mise en doute du récit

Le narrateur ne pose pas seulement des questions sur ceux qui l'entourent, mais il questionne également son propre écriture et l'exactitude de sa mémoire. Le diariste tente ainsi à élargir les limites que représente le cadre du journal (sans dépasser complètement les frontières du genre) en modifiant les événements relatés. Le journal d'un tel diariste figure ainsi comme une sorte de construction en abyme où le texte se réfléchit lui-même et par conséquent contient plusieurs versions de l'histoire racontée. Quand Alexis se questionne et se juge, il sape son propre texte d'une manière qui semble rompre avec le style que l'on associe au journal. Il questionne à maintes reprises surtout les faits liés au temps, comme affirme Bertrand Darbeau dans son analyse du roman : « [L]e temps se trouve être plus souvent l'objet d'interrogations sans réponses que d'affirmations sûres » (Darbeau : 166). Le narrateur se demande alors : « Quand tout cela existe-t-il ? » (CO : 27), « Quel jour sommes-nous ? » (CO : 127), « Depuis combien de temps voyageons-nous ? Cinq jours, six jours ? » (CO : 143), « Combien de temps suis-je resté là ? » (CO : 205), « Combien de temps est passé depuis que Mam est morte ? C'était hier, ou avant-hier, je ne sais plus » (CO : 357) ou bien « Quand tout cela existe-t-il ? » (CO : 27).

Il questionne également les faits passés et les discours des autres : Après avoir rendu le discours de sa mère[28], il contredit ce qu'il vient de relater : « Est-ce qu'elle dit cela ? Non, je ne crois pas, c'est Laure qui l'invente » (CO : 27). Autrefois, il se demande : « Ai-je rêvé tout cela ? » (CO : 348), « Que m'est-il arrivé ? » (CO : 326) et ensuite « Où suis-je arrivé ? J'ai dû errer des heures sans m'en rendre compte » (CO : 328).

Les datations imprécises

Dans *Le Chercheur d'or*, ce n'est pas seulement les questions et les modifications qui apportent un doute essentiel, mais les repères temporels sont également colorés par cette incertitude. En effet, la plupart des indications temporelles sont vagues et imprécises, de la raison qu'Alexis explique lui-même : « [Q]uand j'ai voulu écrire la date, je me suis aperçu que je ne savais plus quel était le jour, ni le mois. […] Mais je me suis aperçu aussitôt que cela ne signifierait rien pour moi, que la date n'avait plus aucune importance » (CO : 327). En écrivant ces lignes, le narrateur n'est plus en guerre, mais à Rodrigues avec Ouma, et cela change sa perception du temps. Alors que les locations au temps de guerre a été assez

[28] « Alexis, tu n'écoutes pas... Tu n'écoutes jamais les leçons d'arithmétique. Tu ne pourras pas entrer au Collège Royal » (CO : 27).

précises, les indications temporelles suivantes sont plus vagues : « Vendredi, je crois » (CO : 173), « Lundi matin » (CO : 156, où on ne sait pas de quel lundi qu'il s'agit), jusqu'à « Une nuit en mer, encore » (CO : 140).

Les cahiers brûlés

Le doute fondamental continue à l'avant-dernière page du roman quand le narrateur brûle ses cahiers : « J'ai sorti de mon sac les papiers du trésor qui me restent encore, les cartes, les croquis, les cahiers de notes que j'ai écrits ici et à Rodrigues, et je les ai brûlés sur la plage » (CO : 373).

Comment le livre peut-il continuer après ce geste brutal ? C'est comme si l'auteur veut souligner la fiction du roman et brûler les dernières traces illusoires de réalité, étant donné que le récit continue quoique le narrateur ait arrêté d'écrire. Dans le roman, ce mystère n'est pas expliqué, le narrateur se contente de dire que c'est en imitant le Corsaire qu'il fait ces rites : « Maintenant, je sais que c'est ainsi qu'à fait le Corsaire après avoir retiré son trésor des cachettes du ravin, à l'Anse aux Anglais. Il a tout détruit, tout jeté à la mer » (CO : 373). Il n'est pas le seul à effacer ses traces, et il révèle ainsi une thématique d'effacement à laquelle je reviendrai dans l'analyse thématique.

Dans un journal, les corrections du récit et les questions concernant la fiabilité du narrateur modifient la relation au lecteur. Le lecteur entre dès lors dans ce que Didier appelle « l'ère du soupçon » (Didier : 145) en reprenant le terme de Nathalie Sarraute inventé pour caractériser les rapports entre auteur, récit et lecteur dans le « nouveau roman ». Le lecteur d'un roman traditionnel pouvait se fier au narrateur, mais le narrateur du *Chercheur d'or* paraît moins véridique étant donné qu'il questionne sa propre mémoire et qu'il sape son propre récit. Un tel récit favorise la relecture, mais même si le lecteur relit le texte, il doit peut-être accepter de rester dans « l'incertitude » : il ne trouvera pas toutes les réponses à ses propres questions concernant le récit, ni à celles du narrateur.

Le destinataire

Est-ce que ce narrateur quasi-diariste s'adresse à quelqu'un ? Selon Diane Barbier, Alexis s'adresse essentiellement à lui-même, mais la suite de l'exemple qu'elle utilise pour étayer cette idée montre qu'Alexis a un autre destinataire dans ses pensées. Quand le soldat Alexis s'aperçoit que son camarade de guerre (à qui il parlait) s'est endormi, il se dit : « J'ai besoin de parler encore, pas pour lui, mais pour moi-même » (et ici s'arrête la citation de Barbier). Il

continue : « Pour que ma voix aille au-delà de cet enfer jusqu'à l'île où Laure est dans le silence de la nuit » (CO : 291, Barbier : 42).

Cet extrait, comme le roman entier, montre ce désir de communiquer avec l'autre, quoique le narrateur apprécie également le silence[29]. Pour revenir à la question de genre, Béatrice Didier confirme que justement, le diariste peut s'adresser à un autre. « Le diariste peut s'adresser à un être cher, en une sorte d'invocation et sans pour autant qu'il songe à lui faire lire sa page. C'est une sorte de prière à distance, presque magique », dit-elle (Didier : 156). Ces « dialogues à distance » sont fréquents dans le journal intime, et les destinataires peuvent être plus ou moins directement évoqués.

Souvent, c'est à Laure qu'Alexis s'adresse : « Maintenant, c'est pour elle [Laure] que j'écris » (CO : 124), ou bien : « C'est pour Laure que je veux me souvenir de chaque instant de ma vie » (CO : 138). Il arrive même qu'il l'interpelle : « Je pense comme j'aimerais que tu sois ici, Laure » (CO : 149). Le roman s'approche ici à la lettre, et ce n'est peut-être pas étonnant que ce livre de genre hybride contienne également des extraits de lettres (par exemple une lettre de Laure à la page 248-249).

Toutefois, le narrateur se questionne sur l'identité de son destinataire : « Mais est-ce bien à Laure que j'écris ? », et il constate : « C'est cela que je veux écrire maintenant, mais non pas pour l'envoyer à Laure » (CO : 171-172). Dans le passage entre ces deux phrases, il pense à son père pour lequel il veut faire cette quête d'or, et il insinue que ses mots sont adressés à ce dernier. Je reprends qu'il est frappant comment le narrateur manifeste un besoin pour communiquer avec quelqu'un, même sous la forme d'un quasi-journal qui est souvent vu comme un dialogue avec lui-même.

Le narrateur et les autres

Comme j'ai déjà indiqué, le narrateur est « économique » quand il s'agit de décrire les autres personnages. Il paraît que le narrateur ne se sent pas capable de représenter leur corps dans l'écriture : « Je ne saurais dire à quel point qu'elle est belle » (CO : 26). Le résultat est peu de descriptions de ce genre, ou autrement des descriptions qui semblent plutôt devenir des symboles qui ont une valeur pour le narrateur.

Selon Béatrice Didier, c'est une caractéristique du journal que les autres personnages n'ont pas le même degré de vitalité et d'existence que le « je » parlant (Didier : 176). Si la vitalité des personnages est aperçue à travers les descriptions de leur physique, l'affirmation

[29] Car, comme j'affirmerai dans mon analyse thématique, même dans le silence cherche-t-il à s'approcher à autrui.

de Didier serait peut-être valable pour *Le Chercheur d'or* aussi, car autrui est tout le temps dans ce roman vu par le sujet parlant, et comme il n'est pas omniscient, leurs portraits sortent toujours de la conscience subjective d'Alexis. Pourtant, je souligne qu'autrui joue un rôle fondamental dans le roman de Le Clézio, et quand Didier proclame que les diaristes amoureux d'un journal par exemple tendent à présenter l'autre aimé comme un « objet », son point de vue théorique s'éloigne de ma lecture du livre. À mon avis, cette différence est essentielle : *Le Chercheur d'or* arrive à exprimer ne pas seulement le désir d'autrui, mais aussi la présence d'autrui, sans se livrer aux descriptions objectivantes. Autrui n'y est pas réduit à un objet, mais sa place est pourtant essentielle pour le « je ».

Je retrouve cette idée dans un article de Bénédicte Mauguière qui compare le rôle d'autrui dans *Le Chercheur d'or* et dans le roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier[30]. Elle dit dans « Le mythe de Robinson revisité par Tournier et Le Clézio » qu'on attribue à autrui des rôles et des significations contradictoires dans ces deux romans :

> L'Autre, sous la forme de Vendredi, n'est qu'un moyen pour la croissance personnelle de Robinson. Contrairement à Ouma dans *Le chercheur d'or* dont le rôle est central et sans laquelle le narrateur ne peut exister du fait même de sa différence, le motif du double dans le roman de Tournier est celle du rapport au même (Mauguière : 468).

Le message est clair et s'oppose à la caractéristique proposée par Didier.

Mauguière contredit également tous les critiques qui ont considéré le roman de Tournier « comme le roman post-colonial par excellence qui dénonce les méfaits du colonialisme et célèbre la reconnaissance de l'Autre » (Mauguière : 463). Alors que l'autre chez Tournier est un simple initiateur ou un « médiateur », Ouma est décrite comme une personne autonome, un être. Selon cette critique, Ouma est donnée une place plus importante que celles des autres interlocuteurs d'Alexis dans le roman : la femme métissée est la porteuse de l'espoir dans Le *Chercheur d'or* que Mauguière considère comme un véritable roman post-colonial.

La notion de post-colonialisme sera reprise dans le chapitre II, mais il me paraît d'abord essentiel de donner quelques exemples de la caractérisation des personnages qui montrent une estimation d'autrui. D'abord, le protagoniste le dit en clair : « Si Ouma est ici quelque part, je la retrouverai. J'ai besoin d'elle, c'est elle qui détient les clefs du secret du chercheur d'or » (CO : 327). De plus, ce personnage est enveloppé dans une symbolique

[30] La comparaison des deux romans n'est pas un hasard, car aux références au roman déjà mentionnées s'ajoute le fait que les deux peuvent être lus comme des relectures de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.

positive et pas réductrice ou objectivante. Elle sert entre autres à protéger le mystère d'autrui que le sujet ne pourrait jamais captiver.

Au lieu de décrire minutieusement la physique d'Ouma, Alexis compare alors son apparence avec de l'or, du métal et du cuivre, ou bien il la décrit avec les verbes *éclairer* et *briller*. Les exemples abondent : « Je vois briller son corps sombre », « Son corps brille dans la lumière comme du métal noir » et « Sur sa peau sombre le sable brille comme de la poudre d'or », et ils sont tous tirés de la même page (CO : 241). Ces métaphores employées pour désigner Ouma ont en commun la capacité de troubler le regard de quelqu'un (comme quand on regarde le soleil), mais cela n'a pas une valeur négative ici. L'apparence d'Ouma réveille pourtant les sensations du narrateur, il sent « l'odeur de son corps, la chaleur de son corps » (CO : 364). C'est alors la sensation d'une proximité qu'il accentue quand il parle d'Ouma : pour la représenter il décrit les émotions qu'elle provoque (par exemple le vertige : « Je ressens comme un vertige, et ma gorge se serre » CO : 353), car elles sont moins trompeuses que l'objectivation.

Outre que ce champ symbolique qu'évoque la femme manaf, elle est comme le protagoniste lui-même décrite par des attributs, à savoir des objets qu'elle porte qui décrivent sa force et sa manière de vivre, plutôt que son portrait photographique : « Autour de sa taille, elle porte une liane tressée où elle a accroché ses proies, quatre poissons, une dame berri, un capitaine, deux gueules pavées » (CO : 241). Son corps ne se laisse pas captiver par les mots, à la différence de ses outils et ses objets. Les descriptions de sa physique servent plutôt à indiquer la façon dont le personnage mène sa vie, par exemple en signalant qu'Ouma est une pêcheuse très compétente.

Ouma n'est pas la seule à jouer un rôle existentiel pour le personnage principal. Deux autres femmes ont plus de valeur que l'or dans sa vie : la mère (qui a comme homonymie « la mer », – un phénomène qui est aussi vital pour Alexis) et la sœur Laure (qui a comme homonymie « l'or »). Ces exemples montre que l'emploi des noms propres peut caractériser les personnages aussi bien que des phrases descriptives.

Le respect pour Laure est souligné à plusieurs reprises dans le roman, par exemple dans ce passage :

> Au fond de ses yeux brillait une drôle de flamme que je ne comprenais pas. C'est cette flamme que je veux voir maintenant, dans le regard infini de la mer. J'ai besoin de Laure, je veux me souvenir d'elle chaque jour car je sais que sans elle je ne pourrais pas trouver ce que je cherche. […] C'est pour Laure que je veux me souvenir de chaque instant de ma vie. C'est pour elle que je suis sur ce bateau (CO : 138).

Pour dessiner le portrait de Laure, Alexis se sert souvent de métaphores comme la flamme, l'or, ou encore le verbe *briller*, qui établissent un parallèle aux métaphores utilisées pour caractériser Ouma.

Dans son étude du rapport entre sujet et objet dans le journal fictif, Valérie Raoul présente un raisonnement qui ressemble à celui de Béatrice Didier, en affirmant que « les autres personnages du roman-journal sont presque toujours des miroirs dont le rôle est de révéler divers aspects du narrateur » (Raoul : 81). Pourtant, l'observation de Raoul est plus valide pour *Le Chercheur d'or* que celle de Didier, au moins si l'on ne limite pas les rôles d'autrui à celui d'un simple initiateur (comme le personnage *Vendredi* dans le roman de Tournier). Car il est vrai pour ce roman aussi que les personnages peuvent contredire le point de vue du narrateur et souligner « sa naïveté ou sa mauvaise foi, donnant ainsi des preuves de son manque de fiabilité » (Raoul : 81).

Le discours d'autrui est rapporté d'une façon qui permet au lecteur de voir une sorte d'ironie cachée entre les lignes, quoiqu'elle reste dévoilée pour le narrateur au moins au moment de l'écriture. Dans l'énoncé suivant d'Ouma, on décèle par exemple une telle ironie : « Vous autres, le grand monde, vous croyez que l'or est la chose la plus forte et la plus désirable, et c'est pour cela que vous faites la guerre. Les gens vont mourir pour posséder l'or » (CO : 269). Pourtant ce n'est que plus tard que l'on comprendra l'ironie cachée dans ce discours : quand Alexis partira à la guerre et réalisera cette « prophétie ». La partie concernant la vie d'Alexis et les autres combattants de la première guerre mondiale décrit la brutalité incompréhensible et inutile causée par des belligérants ne cherchant que de « l'or », c'est-à-dire plus de pouvoir et de territoire. Une telle façon de rapporter la parole des autres permet de présenter le protagoniste comme un être naïf, quoiqu'il préfère se caractériser comme savant. L'exemple montre alors que la parole rapportée contredit le point de vue du narrateur et approfondit l'image du dernier.

Une question posée par autrui peut également être rapportée à nouveau longtemps après qu'elle a été prononcée pour montrer un changement du point de vue et une maturation chez l'interlocuteur Alexis. La question d'Ouma : « Vous aimez vraiment l'or ? » (CO : 252) revient à la fin du livre :

> Comment ai-je osé vivre sans prendre garde à ce qui m'entourait, ne cherchant ici que l'or […]. Je me souviens des paroles d'Ouma, lorsqu'elle s'est adressée à moi pour la première fois, son ton à la fois ironique et blessé lorsqu'elle soignait ma plaie à la tête : « Vous aimez vraiment l'or ? » Alors, je n'avais pas compris (CO : 332-333).

La parole d'Ouma le caractérisait très tôt comme égoïste et matérialiste, mais cette connaissance restait cachée pour le narrateur, jusqu'à ce qu'il ait inconsciemment « amélioré » sa personnalité sous l'influence d'Ouma. Rétrospectivement, Alexis se voit différemment et avoue ses limites et ses erreurs, mais au moment de l'énonciation, le lecteur est dépendant des paroles d'autrui pour avoir une image un peu plus complète et nuancée du narrateur. Cependant, l'image reste toujours incomplète puisqu'elle ne consiste que de plusieurs versions subjectives du même personnage. L'image objective n'a pas de place ici.

Pour résumer, je reprends encore les paroles de Raoul. Elle dit à propos du narrateur du journal intime : « [E]mprisonné dans son 'nygénocentrisme' ('moi-ici-maintenant'), non seulement il ne se voit pas objectivement, comme il pourrait le faire rétrospectivement, mais il ne voit les autres qu'à travers le prisme de sa propre perception » (Raoul : 81). J'ai soutenu une lecture qui est critique à l'égard de la possibilité de pouvoir regarder ses actions objectivement. Toutefois, je constate que les commentaires rétrospectives du narrateur comme les commentaires rapportés des personnages peuvent contredire le narrateur diariste dans *Le Chercheur d'or*. Le narrateur n'est jamais omniscient ici, mais il discute ses propres limites en ce qui concerne la compréhension d'autrui. Il dit par exemple d'Ouma : « Je crois que, pas un seul moment, je n'ai compris alors ce qui se passait en elle, ce qui la tourmentait, la rendait vulnérable » (CO : 253). Cette méfiance à l'égard de la capacité de comprendre les autres est déjà dans mon introduction associée à la philosophie de Lévinas. J'approfondirai par la suite cette idée en comparant les données trouvées dans cette analyse narrative avec l'analyse que fait Lévinas de la littérature de Proust.

Proust, Lévinas et Le Clézio

Dans cette analyse narrative, j'ai surtout étudié les traits du journal qui caractérisent *Le Chercheur d'or*, et leurs effets pour la représentation du monde (et notamment de l'autre) et du temps. J'ai montré que la mémoire du narrateur est trompeuse, et que même dans le présent, sa perspective subjective est limitée.

Selon Miriam Stendal Boulos, dans l'œuvre leclézienne, la répétition poétique et d'autres techniques propres au poème[31] sont liées au refus des personnages psychologisés, d'une intrigue claire et d'une linéarité narrative : « La cohésion de ses romans ne réside pas

[31] Des caractéristiques propres au récit poétique sont par exemple des assonances, des allitérations, des rimes et un système d'échos et de contrastes (Boulos : 5).

au niveau de l'orchestration d'une intrigue et de la construction d'un personnage authentique, mais dans une cohésion poétique, dans un rythme et un récit qui rappellent la structure du poème », dit-elle (Boulos : 5). Boulos nous informe que quand Le Clézio traite la question des genres littéraires, il affirme qu'il s'agit « d'une question de rythme » (Boulos : 6). Le Clézio n'est pas le premier romancier à être préoccupé par cette question, la question de rythme a été abordée par beaucoup d'autres romanciers modernes, notamment par Proust.

Cette référence que je fais à Proust n'est pas la seule dans la critique de l'œuvre leclézienne, malgré les différences qui existent entre le style de Proust et celui de Le Clézio. Je voudrais souligner ce parallèle entre ces écrivains en prenant comme point de départ l'article « L'autre dans Proust » d'Emmanuel Lévinas. C'est surtout les possibilités liées à l'emploi de la focalisation interne qui m'intéressent dans cette comparaison. La force se trouve dans le « je » qui parle dans *Le Chercheur d'or*, comme dans *À la Recherche du temps perdu* de Proust : cette focalisation subjective et limitée qui ne laisse jamais le lecteur saisir les personnages et les événements.

<u>« L'autre dans Proust »</u>

Dans l'article « L'autre dans Proust », Lévinas défend la littérature de Marcel Proust et s'oppose à la lecture sartrienne de l'œuvre *À la Recherche du temps perdu*. C'est surtout le cinquième tome du roman *La Prisonnière*, publié en 1923, qui est étudié dans cette article. *La Prisonnière* est souvent lu comme un texte qui montre la complexe interférence de l'amour et la jalousie. Le protagoniste a dans ce tome hébergé son amante Albertine dans son appartement à Paris. Dès le premier jour de son arrivé, le narrateur commence à surveiller son amante, il veut à tout prix éviter qu'elle fasse connaissance avec des autres et il s'interroge sur ses sorties. Il veut tout savoir sur elle et même quand il est seul avec Albertine, cela n'est pas assez pour le satisfaire puisqu'il ne peut pas la connaître à fond. Devenu de plus en plus manipulateur, le narrateur apprend à la fin du livre qu'Albertine est partie.

La critique discrédite de Sartre sur la littérature de Proust concerne la psychologie manifestée dans *À la Recherche du temps perdu.* Selon Lévinas, cette critique n'est pas valable puisque les « chefs-d'œuvre » proustiens n'exposent pas la vie psychologique des personnages, mais des relations interpersonnelles et profondément éthiques. De plus, le philosophe s'oppose à la poétique de Sartre qui se fait le tenant d'une littérature engagée. D'après Lévinas, la littérature ne peut pas représenter la réalité, et dans la première moitié de cet article, il soutient un jugement négatif sur l'art et la littérature pour défendre ce point de vue qui risque de contredire ses propres idées fondamentales sur l'éthique. Il paraît qu'il

présente une vue si sévère sur l'art, malgré son admiration de Proust, pour souligner sa position très opposée à celle de Sartre[32].

Cependant après les premières page de l'article, Lévinas modifie son argumentation. En partant d'une critique de l'art qui ne présente que des copies trompeuses de la réalité, « des sortilèges et des incantatoires » (Lévinas 1987 : 118), le philosophe change son attitude à l'égard de la littérature, lorsqu'il suggère que l'incertitude et le doute qu'installe le roman est le résultat de la focalisation limitée d'un narrateur qui désire de comprendre l'autre. Son désir est insatiable autant que sa tâche est irréalisable, et le roman thématise ainsi la relation ambiguë entre le « je » et l'autre. Dans *La Prisonnière*, le narrateur obsédé par Albertine n'arrive jamais à comprendre ou à « captiver » son amante dans son langage structurant quoiqu'il consacre tout son temps à cette tâche. Le philosophe retrouve ici ses idées fondamentales sur l'éthique : l'autre se distingue des objets par le fait qu'il ne se laisse pas capturer par la pensée. Proust protège le mystère de l'autre quand il ne laisse pas le narrateur (ou le lecteur) saisir l'altérité de l'autre. Ma lecture de « L'autre dans Proust » insiste surtout sur cette capacité du roman moderne à préserver l'altérité de l'autre à travers sa forme : c'est grâce à la focalisation interne que le roman arrive à thématiser la relation éthique.

Les parallèles à Lévinas dans *Le Chercheur d'or*

Selon Lévinas, dans le roman de Proust, « [l]es contours des événements, des personnes et des choses […] demeurent dans l'indétermination absolue. On ne saura pas jusqu'au bout, dans ce monde qui cependant est le nôtre, historiquement et géographiquement fixé, ce qui c'[est] exactement passé », (Lévinas 1987 : 119). Cette analyse de Proust est aussi valable pour Le Clézio : au lieu de déterminer et d'objectiver l'autre, Proust et Le Clézio décrivent les personnages ainsi qu'ils apparaissent pour le narrateur (avec sa focalisation limitée).

Lévinas résume sa lecture de Proust en affirmant que « [l]e mystère chez Proust est le mystère de l'autre » (Lévinas 1987 : 120)[33]. Lévinas semble même s'éloigner de son scepticisme quant aux possibilités d'une « éducation » dans l'art, en disant que

[32] Pourtant, il ne faut pas sous-estimer le jugement sévère de Lévinas. Un an après la publication de cet article, il maintient sa position discrédite à l'art dans son article « La réalité et son ombre » (publié en 1948 dans *Les Temps modernes*). Son message est ici que l'art ne peut représenter la réalité que par une ombre ou une copie. L'art est ainsi trompeur et, de surcroît, il met le lecteur dans un état d'extase où il perd son contrôle de lui-même. Malgré la présentation négative de la littérature, Lévinas ne finit pas par un avertissement sur la lecture des romans, mais il souligne le rôle des philosophes qui doivent interpréter l'art avec des mots clairs et compréhensibles.

[33] L'œuvre de Le Clézio a été caractérisée d'une manière très semblable par exemple par la critique de Marina Salles, pour qui l'écriture de Le Clézio montre un respect pour le mystère de l'autre (Salles : 306).

« l'enseignement le plus profond de Proust – si toutefois la poésie comporte des enseignements – consiste à situer le réel dans une relation avec ce qui à jamais demeure autre, avec autrui comme absence et mystère, à la retrouver dans l'intimité même du 'Je' » (Lévinas 1987 : 123).

Il paraît que c'est à la représentation objectivante de la littérature que Lévinas s'oppose. Pourtant, la littérature (ou « la poésie », comme dit Lévinas) de Proust s'éloigne énormément d'une telle représentation d'autrui, et elle obtient ainsi ne pas seulement la désignation acceptable, mais aussi « éducative ». Selon la lecture de Lévinas, l'essentiel dans l'œuvre proustienne n'est pas de représenter et de déterminer la réalité de manière scientifique, mais au contraire de la laisser apparaître dans son indétermination absolue ainsi qu'elle est « perçue » par le sujet.

« Savoir ce que fait Albertine, et ce que voit Albertine et qui voit Albertine, n'est pas intérêt par soi-même comme savoir, mais est infiniment excitant à cause de son étrangeté foncière en Albertine, à cause de cette étrangeté qui se moque du savoir » (Lévinas 1987 : 121), dit Lévinas. À mon avis, le roman de Le Clézio présente un exemple semblable d'une étrangeté qui se moque du savoir. Le récit d'un narrateur qui fait un tel effort pour montrer son incapacité à reconstituer l'histoire et le temps en accord avec un modèle psychologico-réaliste pourrait facilement être lu comme une provocation. Ce narrateur ne demande pas le respect qu'attend un narrateur omniscient, et de surcroît, il met en doute le savoir en général et présente les connaissances comme nécessairement discutables et toujours subjectives pour les êtres.

À en croire Lévinas, l'alternatif d'un récit dit « réaliste » chez Proust est un « récit du surgissement de vie intérieure à partir d'une insatiable curiosité pour l'altérité d'autrui, à la fois vide et inépuisable » (Lévinas 1987 : 121). L'autre est vide et inépuisable puisque le sujet ne trouvera jamais son « noyau », et le plus que le sujet est « proche » d'autrui, plus il trouvera que l'autre est incompréhensible. Cela crée une « insatiable curiosité » pour l'autre qui reste toujours un étranger, mais un étranger crucial pour l'existence du sujet. La narration du *Chercheur d'or* peut être caractérisée de la même manière. La vie intérieure d'Alexis présentée dans le roman montre à plusieurs reprises ce désir d'autrui. Quoiqu'il n'arrive pas à capter l'autre, il cherche constamment à s'unir avec cette puissance incompréhensible qu'il *sent*.

Chez Proust, d'après l'interprétation lévinassienne, l'altérité d'autrui est particulièrement protégée dans l'histoire d'Albertine prisonnière et disparue. Selon Lévinas, « la réalité d'Albertine, c'est son évanescence dans sa captivité même, réalité faite de néant »

(Lévinas 1987 : 122). Peut-être pourrait-on tirer un parallèle entre cette observation de la représentation d'Albertine chez Proust et celle du Corsaire inconnu dans *Le Chercheur d'or*. D'abord obsédé par ce personnage inconnu, Alexis paraît substituer cette obsession par un désir et un besoin d'Ouma après son échec concernant le trésor. Il ouvre la partie « Forest Side » ainsi :

> Alors, j'ai commencé à vivre dans la compagnie du Corsaire inconnu, le Privateer, comme l'appelait mon père. Toutes ces années-là, j'ai pensé à lui, j'ai rêvé de lui. Il partageait ma vie, ma solitude. Dans l'ombre froide et pluvieuse de Forest Side, puis au Collège Royal de Curepipe, c'était avec lui que je vivais vraiment. Il était le Privateer, cet homme sans visage et sans nom (CO : 103).

Cette obsession est étrange puisque le protagoniste a jamais rencontré le Corsaire. Pourtant il est extrêmement fasciné par ce personnage dont a parlé son père avant de mourir. Dans *Le Chercheur d'or*, ce personnage devient presque un emblème d'autrui : Alexis est dans cette époque si enfermé dans sa solitude et hanté par ce besoin d'autrui, que cela influe tout ce qu'il pense et fait. Quand Alexis dit qu'il partageait sa vie avec le Corsaire, cela ne veut pas dire que l'âme du Corsaire est venu s'installer dans le corps d'Alexis d'une manière surnaturelle (parce que dans ce cas-là, le Corsaire aurait pu le guider jusqu'au trésor, mais dans le récit ce trésor matériel se dévoile comme une chimère). Cette obsession du Corsaire expose seulement le désir de s'unir avec l'autre, bien que c'est impossible.

La notion de la solitude, si présente dans *Le Chercheur d'or*, est aussi traitée dans l'article sur Proust : « Le thème de la solitude, de l'incommunicabilité foncière de la personne s'offre à la pensée et à la littérature moderne comme l'obstacle fondamental auquel se heurte l'élan de la fraternité universelle » (Lévinas 1987 : 122). Chez Le Clézio, l'incommunicabilité s'instaure entre les personnages chaque fois que le protagoniste dit qu'il n'a pas compris l'autre ou son message, et même entre le narrateur et le lecteur. Le narrateur avoue qu'il ne compte pas toujours sur sa mémoire, par exemple en disant : « Ai-je rêvé tout cela ? » (CO : 348). Le lecteur ne peut pas vraiment reconstituer l'histoire du récit, et de plus, la physique et la psychologie des personnages ne lui sont jamais révélées de manière claire.

En retraçant l'éthique que présente pour lui la poésie de Proust, Lévinas dit que tout s'y passe « comme si un autre moi-même doublait constamment le moi, dans une inégalable amitié, mais aussi dans une froide étrangeté que la vie s'efforce à surmonter » (Lévinas 1987 : 120). Le « je » dans *Le Chercheur d'or* décrit une expérience semblable : le narrateur Alexis s'efforce justement de surmonter cette étrangeté incompréhensible des autres. Peut-être seulement pendant son enfance semble-t-il moins inquiet par son incapacité de surmonter

la barrière d'autrui, mais à partir de l'âge adolescent, il commence à se rendre compte de ce problème insurmontable et existentiel. Dans le récit subjectif d'Alexis, on peut dire que plusieurs personnages doublent le moi, dont les plus importants sont la mère, le père, Laure, Denis, Ouma et le Corsaire inconnu.

Pour Lévinas, le moi narrateur d'*À la recherche du temps perdu* est « en relation directe avec ce qui se donne en se refusant, avec autrui en tant qu'autrui, avec le mystère » (Lévinas 1987 : 122). Chez Le Clézio, le sujet parlant doit accepter le mystère de l'autre, même s'il désire de le comprendre. C'est comme sa quête de l'or : à la fin du roman, il doit accepter de ne jamais trouver ce qu'il a sacrifié tellement de choses pour voir, cette énigme qu'il désirait tellement résoudre. L'énigme est échangée par une autre, beaucoup plus complexe et bouleversante, mais toujours aussi insaisissable. Si on lisait le livre comme un roman d'apprentissage, la « règle de vie » que doit apprendre le protagoniste serait peut-être de chercher à accepter et à protéger le mystère de l'autre.

Dans l'article sur Proust, Lévinas montre comment l'impossibilité de saisir l'autre est communiquée à travers la forme du roman proustien, et plus précisément par la focalisation limitée (la narration à la première personne) et la narration répétitive. Dans mon analyse narrative, j'ai soutenu que les traits du journal fictif dans *Le Chercheur d'or* contribuent également à communiquer comment l'autre peut devenir proche en tant qu'autre : c'est-à-dire qu'il garde son altérité et évite d'être saisi par le « moi ». Grâce aux traits diaristes comme la narration intercalée, la focalisation subjective et limitée, la place privilégiée de l'interlocuteur, le narrateur peu fiable et les traits réflexifs, le roman arrive alors à exprimer à travers sa forme même l'impression d'être en proximité de l'autre.

Chapitre II : La thématique
Déstabilisation et transformation du moi

Dans le chapitre précédent, l'idée essentielle a été que le roman thématise l'importance de l'autre par sa forme même, et j'ai eu l'intention de montrer comment *Le Chercheur d'or* protège le mystère d'autrui à plusieurs niveaux de la narration. Dans mon analyse thématique, je vais étudier la relation entre l'autre et le sujet de plus près. Comme j'ai indiqué dans l'introduction, mon projet vise à montrer l'importance de l'autre et l'altérité pour la constitution du sujet dans le roman de Le Clézio.

Avant d'aborder cette problématique, il faut rappeler ce que je comprends par le terme « constitution ». En utilisant cette expression, j'ai comme objectif de représenter les expériences qui façonnent l'être d'une façon fondamentale et existentielle, des expériences qui procurent à l'être sa subjectivité. Ainsi que je les interprète dans la philosophie de Lévinas, il s'agit de mouvements qui transforment et donnent à l'être une « raison » de vivre. Ce qui caractérise ces expériences est qu'elles le bouleversent d'une façon incompréhensible, et c'est l'altérité de l'autre qui provoque ou amène ces expériences. L'autre enseigne par sa présence l'être sa raison d'être : sa responsabilité pour autrui. C'est-à-dire que l'autre définit et donne une valeur au sujet, et que sans lui, l'être ne pourrait pas atteindre ses capacités potentielles comme humain : il n'aurait pas une subjectivité. C'est dans ces expériences que l'être est déstabilisé : la subjectivité prend forme et le sujet est « créé ». Il n'est pas identique à celui qu'il était auparavant, il est transformé. Le sujet est dépendant d'autrui pour se « réaliser », et autrui est dépendant de la protection du sujet, tellement qu'il est vulnérable. Pourtant, cette relation n'est pas symétrique, mais au contraire : « La relation entre moi-même et l'autre est asymétrique : L'Autre m'engage et j'ai la responsabilité pour l'Autre », comme dit Peter Kemp dans son introduction à la philosophie lévinassienne[34].

Dans *Le Chercheur d'or*, ce besoin de l'autre se manifeste de différentes manières, mais il se montre toujours comme un désir de l'incompréhensible. Pendant sa jeunesse, ce besoin se manifeste chez le protagoniste comme un désir d'autrui : il est obsédé par le « Corsaire inconnu », sans comprendre qu'il ne peut se rapprocher d'autrui que dans la « rencontre » et en face du « visage » de l'autre (pour utiliser des expressions fréquentes chez Lévinas). Au contraire, il semble s'éloigner des autres (surtout de ses camarades de collège)

[34] Ma traduction de danois : « Forholdet mellem mig selv og den Anden er asymetrisk: Den Anden forpligter mig, og jeg har ansvar for den Anden » (Kemp: 51).

et s'enferme dans ses rêves de l'inconnu qui l'attire par son mystère et par l'aide potentielle que cet homme porte par son trésor caché. Quand il cherche les traces du Corsaire à Rodrigues, autrui lui est venu par le visage d'Ouma (sans l'intervention d'Alexis).

Une question discutée dans la réception du *Chercheur d'or* concerne la réponse donnée par Alexis à la présence de l'autre. Comprendra-t-il sa responsabilité qui lui permet de se transformer ou est-ce qu'il revient à lui-même ? Quelques critiques ont affirmé qu'il se retrouve à travers l'autre[35], mais mon affirmation est qu'il se change et qu'il est constitué comme sujet dans une transformation provoquée par autrui. Mon intérêt est alors d'étudier les lieux, situations et expériences qui ouvrent la possibilité d'une telle transformation du moi dans le roman de Le Clézio. Autrement dit, qu'est-ce qui prépare et provoque la transformation du sujet? Je vais surtout traiter les *conditions* d'une transformation et des actions éthiques ainsi qu'elles se présentent dans le roman (avec l'aide des textes lévinassiens) plutôt que moraliser sur les choix que fait le narrateur. Pourtant, je vais me permettre de regarder brièvement les indices qui favorisent l'interprétation d'une transformation (naissante) du sujet dans *Le Chercheur d'or*, sans faire trop de conclusions sur sa morale, à la fin de ce chapitre.

<u>La préparation : Le sujet sensible</u>

Comme j'ai déjà souligné dans l'analyse narrative, le narrateur Alexis mentionne souvent comment il s'est ému dans des situations diverses. Dans son livre *Pour lire Le Clézio*, Jean Onimus a caractérisé cette tendance générale des personnages lecléziens comme hyperesthésique. De même, Diane Barbier appelle le narrateur du roman « [l]'aboulique sensible » (Barbier : 53). Sans trop diagnostiser les personnages lecléziens, j'interprète cet accent sur la sensibilité comme un signe de quelque chose de positive et de précieuse dans l'univers de Le Clézio.

Quand Barbier ne semble pas valoriser cette « propension naturelle du personnage […] de ce laisser pénétrer par le monde extérieur sans forcement tenter d'agir de sa propre

[35] C'est l'idée que l'on trouve dans l'analyse de Bertrand Darbeau : « En cherchant l'autre, c'est soi-même que l'on trouve, […]. Cette quête d'identité nécessite de trouver l'autre, de voir l'autre en soi-même » (Brunn : 175), et cela paraît être l'idée d'Isabelle Roussel-Gillet également qui dit dans son analyse que « [p]rendre le chemin de l'autre permet de revenir à soi » (Roussel-Gillet : 66). Si les lectures de Keith Moser et Karen D. Lévy sont plus proches de la mienne, ils s'y distinguent cependant en proposant qu'Alexis refuse de répondre à autrui (Ouma) d'une façon qui ouvre les possibilités d'une transformation de soi. Si le sujet se retrouve dans les lectures de Moser et Lévy, c'est parce qu'il (selon les auteurs) n'ose pas « exécuter » la possibilité d'une transformation intérieure qui est offerte par Ouma.

volonté » (Barbier : 53), je vais plutôt souligner l'importance de cette hypersensibilité pour se laisser fasciner par tout ce qui est perçu comme incompréhensible. Un personnage avec une perception bien développée a peut-être les qualités nécessaires pour « sentir » l'altérité et encore l'accepter puisqu'elle lui paraît tellement complexe et incompréhensible (étant donné qu'il lui reçoit avec les sens plutôt qu'avec une conscience cherchant des explications rationnelles). De cette façon, cette capacité le prépare pour recevoir autrui d'une façon non-réductrice.

On retrouve l'importance du sujet sensible dans la philosophie de Lévinas. Selon Simon Critchley, le sujet lévinassien n'est pas un sujet conscient, mais un sujet sensible, puisque la relation éthique s'établit sur le niveau de la sensibilité et pas au niveau de la conscience (Critchley : 21). Et Andrew Gibson souligne la même idée dans son livre *Postmodernity, ethics and the novel, From Leaves to Levinas* : il dit que le terme « sensibilité » désigne une faculté éthique. La sensibilité se distingue ainsi de la cognition (ou de la connaissance) par le fait qu'elle ne se dirige pas vers un objet avec l'intention de le maîtriser. Ce mot caractérise plutôt une sorte d'ouverture et attention, et même la capacité de se laisser maîtriser (Gibson : 162). Cela correspond bien aux choix d'écriture que fait le narrateur Alexis : en considérant les sentiments plus fiables que la conscience, il décrit plutôt son propre expérience du temps et des événements au lieu de chercher des explications, raisons et descriptions « objectives ». Critchley approfondit son interprétation de la philosophie lévinassienne en expliquant que son éthique n'est pas une obligation devant autrui acquise par une maxime ou par l'appel d'une bonne conscience, mais que l'éthique est plutôt *vécue* dans la sensibilité en face d'un autre qui s'expose dans sa fragilité. Quand Lévinas caractérise le sujet comme sensible, cela veut dire qu'il est vulnérable, passif et apte à sentir des douleurs causées par la faim et l'éros (Critchley : 21). La passivité que l'on trouve dans cette citation nous ramène vers la même idée que présente Gibson sur la faculté de se laisser maîtriser : la sensibilité contient la capacité d'être affecté (Gibson : 162). Cela est effectivement une thématique essentielle dans *Le Chercheur d'or* où cette capacité pourrait transformer le personnage principal. On peut même se demander si Alexis parfois comprend la fonction de la sensibilité comme une préparation de l'accueil d'autrui, le rendant ouvert et prêt pour ce qui peut venir, surtout dans cet exemple : « Quelque chose m'attend, quelqu'un. C'est pour le trouver que je suis venu ici, que j'ai quitté Mam et Laure. Je dois être prêt pour ce qui va apparaître dans cette vallée, au bout du monde » (CO : 197).

Un critique littéraire qui valorise l'importance du sensible dans *Le Chercheur d'or* est Keith Moser. Selon lui, c'est grâce à son hypersensibilité qu'Alexis a souvent des

expériences fortes qui peuvent être caractérisées comme des « moments privilégiés ». Moser définit ces moments comme des « [m]oments of enigmatic ecstasy resulting from direct contact by means of one or more of the senses » (Moser : *ix*). Il propose plusieurs caractéristiques des moments privilégiés, parmi d'autres la transformation : le résultat potentiel d'une telle expérience. Il dit que ces moments transforment souvent le sujet. Ils constituent des « épiphanies » où le sujet découvre quelque chose de radicalement différent et transformant qui concernent les fondements de sa propre existence[36].

Même si ces moments ont eu la caractéristique « privilégiés », ils ne sont pas toujours des moments uniquement agréables pour le narrateur : à mon avis ils peuvent également être effrayants ou au moins ambiguës puisqu'ils comportent un contact avec quelque chose d'incompréhensible, tout en provoquant un désir insatiable chez le sujet. Ces expériences fortes chez Alexis sont souvent associées au vertige par exemple, ce qui est rarement un sentiment considéré comme agréable[37]. À ce propos, je vais mettre l'accent sur la citation suivante qui exprime chez Alexis le désir des mystères, de « l'inconnu » et de l'incompréhensible en même temps que des sentiments forts, ainsi que le prouvent les battements de cœur et le vertige :

> Je pense à l'endroit où je vais, et mon cœur bat plus vite. La mer est une route lisse pour trouver les mystères, l'inconnu. L'or est dans la lumière, autour de moi, caché sous le miroir de la mer. Je pense à ce qui m'attend, à l'autre bout de ce voyage, comme une terre où je serais déjà allé autrefois, et que j'aurais perdue. Le navire glisse sur le miroir de la mémoire. Mais saurai-je comprendre, quand j'arriverai ? Ici, sur le pont du *Zeta* qui avance doucement dans la lumière alanguie du crépuscule, la pensée de l'avenir me donne le vertige. Je ferme les yeux pour ne plus voir l'éblouissement du ciel, le mur sans faille de la mer (CO : 131).

Il paraît que ce sont le ciel et la mer étendus et quasi-illimités qui déclenchent tous ces sentiments et associations chez le narrateur, étant donné qu'Alexis doit fermer les yeux pour calmer ces émotions. Ces deux phénomènes, le ciel et la mer, provoquent souvent des « moments privilégiés » dans *Le Chercheur d'or* et ils sont souvent emblématiques pour exprimer l'infini et l'altérité, ici que dans d'autres œuvres littéraires et philosophiques.

---

36 Ma traduction d'anglais : « These moments often transform the subject. They constitute epiphanies through which the subject discovers something radically transforming about the reasons for his or her own existence » (Moser : *x*).

37 Les expériences de vertige sont nombreuses dans *Le Chercheur d'or*, par exemple : « C'est un vertige qui vient de la mer, comme un charme du soleil et des reflets, qui me troublent et prennent mes forces » (CO : 56), « Denis et moi guettons l'eau profonde, d'un bleu qui donne le vertige » (CO : 55), « J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé » (CO : 334) et « Je dois fermer les yeux à cause du vertige » (CO : 335).

Alors que l'analyse de Moser est limitée aux moments liés à la nature, la musique et la sexualité, je vais plutôt étudier comment ces moments indiquent le sentiment d'être face à une altérité. À ce propos, il est important de noter que les moments possibles de transcendance dans une rencontre interpersonnelle dépassent les expériences sexuelles et concernent plutôt la proximité, le « contact » physique ainsi que verbal.

Pour résumer, les expériences hypersensibles dans la nature (le ciel, l'infini) et dans le langage constituent à mon avis une préparation pour le protagoniste à ce qui va venir : le mystère d'autrui. Cette disposition pourrait le rendre plus capable de s'abandonner ou de « s'effacer » pour l'autre.

La présence de l'autre

Chez Lévinas, les mots « altérité » et « autrui » sont intrinsèquement liés, où l'un précède souvent l'autre. Les expériences transcendantes indiquent une relation avec « quelque chose » qui est au-delà de l'idée que l'on pourrait avoir sur elle. Cette chose ou phénomène (qui n'est pas vraiment une chose ou un objet), comme autrui et l'infini, ne peut pas être capturée par la pensée ou par les mots de celui qui la rencontre (ce qui explique ma difficulté à nommer ce « phénomène »). Cette rencontre est par conséquent bouleversante et émouvante. Comme dit Simon Critchley dans l'introduction du *Cambridge Companion to Levinas* : « Ethics is the location of a point of otherness, or what Levinas calls 'exteriority', that cannot be reduced to the same » (Critchley : 15). Et quand elle s'oppose à la réduction, cela veut dire que la rencontre « escapes the cognitive power of the subject » (Critchley : 15), le « je » n'arrive pas de la com*prendre*.

L'éthique chez Lévinas est encore mon expérience d'une demande que je ne peux pas totalement accomplir ou éviter, dit Critchley (Critchley : 22). Dans *Le Chercheur d'or*, cette pensée se manifeste par le fait qu'Alexis ne peut pas éviter l'appel d'autrui même quand il s'isole de tout le monde en cherchant le trésor caché. Sa quête est interrompue par la présence et l'appel d'Ouma. Il montre d'abord qu'il est vulnérable et dépendant des autres (puisqu'il est près de mourir d'épuisement et ensuite sauvé par Ouma) et encore qu'il n'arrive pas à se détacher des autres. C'est comme un leitmotiv dans tout le roman qu'il est obsédé par quelque chose qu'il ne comprend pas, et qu'il n'arrive jamais à satisfaire ce besoin puisque son désir augmente avec la présence de l'autre désiré. L'autre dérange alors le sujet et provoque une inquiétude et une agitation qui ne se calme jamais. Autrui est incompréhensible comme l'immensité de l'infini, et le désir de le comprendre est aussi difficile à combler que l'infini : le désir est sans fin…

Quand Alexis est seul, il décrit souvent la solitude comme un « vide » (bien que la solitude puisse être choisie volontairement), par exemple dans l'extrait suivant : « Je me souviens (bien que cela se trouble et s'échappe comme un rêve) de ces journées brûlantes sous le soleil d'avril, à l'époque des grands cyclones, je m'en souviens comme une chute dans un vide vertical » (CO : 204). À Rodrigues, où il s'est éloigné du monde pour chercher le trésor, il est souvent menacé par la solitude en disant par exemple que « [l]a solitude s'est resserrée sur moi » (CO : 218). Parfois la solitude le dérange tellement qu'il commence inconsciemment à parler à haute voix pour se soulager : « La soif, la faim, la solitude tourbillonnent en moi, de plus en plus vite. J'entends une voix qui parle, avec les intonations de mon père. Cela me rassure d'abord puis me fait frissonner, car je m'aperçois que c'est moi qui parle » (CO : 205).

L'autre dans *Le Chercheur d'or* est perçu comme un sauveur ou bien comme une menace : même si le protagoniste est dépendant des autres, il peut également avoir peur d'eux. Sur le bateau Zeta, il arrive à quelques reprises qu'il a peur que les autres pourraient lui faire du mal puisqu'il ne les comprend pas. Dans l'exemple suivant, il est clair qu'il n'aime pas être seul et qu'il est dépendant d'autrui, et malgré la présence des autres il ne peut pas être sûr de leurs sentiments envers lui, ni savoir s'ils s'intéressent vraiment à lui ou pas : « Comme je suis seul ici, bien que les hommes soient proches ! C'est peut-être cela qui m'inquiète le plus : je pourrais mourir ici, personne ne s'en apercevrait » (CO : 201).

Dans les pages à venir qui traitent les moments éthiques et transcendants dans *Le Chercheur d'or*, je vais étudier les rencontres avec une altérité dans des domaines divers : le domaine langagier, la nature (où l'on peut se sentir face à l'infini en regardant la mer immense), et le domaine interpersonnel où Alexis rencontre l'autre comme être humain (avec visage et peau) que ce soit dans la présence d'une femme ou un autre « non-occidental ».

<u>**La rencontre dans le langage**</u>

<u>L'appel</u>

Le Chercheur d'or ouvre avec les mots suivants : « Du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer » (CO : 11), et puis Alexis continue à décrire ses souvenirs au début du deuxième chapitre : « Il y a aussi la voix de Mam. C'est tout ce que je sais d'elle maintenant, c'est tout ce que j'ai gardé d'elle. J'ai jeté toutes les photos jaunies, les portraits, les lettres, les livres qu'elle lisait, pour ne pas troubler sa voix » (CO : 24). Il a alors jeté toutes les représentations de sa mère pour mettre en avant sa voix. Cette voix est liée à l'appel. Il souligne encore ce souvenir ainsi :

> Le soir, quand les martins jacassent dans les grands arbres du jardin, il y a la voix douce et jeune de Mam en train de dicter un poème, ou de réciter une prière. […] J'écoute sans me lasser. J'entends vibrer sa voix […]. Elle, de temps à autre, me fait revenir sur terre, en prononçant lentement mon nom, comme elle sait le faire, si lentement que je m'arrête de respirer.
> « Alexis… ? Alexis… ? » (CO : 25-26).

Ainsi que montre cet exemple, la voix, quand elle est décrite dans *Le Chercheur d'or*, est intrinsèquement liée à l'appel. Quand Alexis veut prolonger la parole de sa mère, c'est parce que sa voix lui fait rappeler qu'elle est présente, qu'ils sont proches. On en voit un autre exemple dans cet extrait où Alexis est en train d'écrire un dicté :

> J'écris sans me presser, le mieux que je peux, pour faire durer le temps où résonne la voix de Mam dans le silence de la feuille blanche, dans l'attente aussi du moment où elle me dira, avec un petit signe de tête, comme si c'était la première fois qu'elle le remarquait :
> « Tu as une jolie écriture. » (CO : 28).

Le sens des mots est toujours moins important que le fait qu'ils sont prononcés par quelqu'un qui est en proximité du narrateur. Le narrateur est conscient de la présence d'autrui et c'est vers cela qu'il dirige son attention. Par exemple ici : « Ce ne sont pas les mots que je perçois, mais la voix de Mam [qui] m'entraîne » (CO : 31).

On interpelle souvent l'autre dans le roman de Le Clézio. Dans les premiers pages du roman, le narrateur décrit comment son ami Denis l'appelle : « J'entends Denis loin devant moi : Aouha ! Aouha ! Je réponds avec ma harpe. Il n'y a pas d'autre bruit » (CO : 14), « Aouha ! Aouha ! Denis m'appelle, à l'autre bout du champ […] et j'aboie à mon tour : Aouha ! Aouha ! » (CO : 14), et encore : « Quand le soleil est bien haut dans le ciel, Denis se met debout, il sort de l'ombre des veloutiers, et il crie : 'Alee-sis !' C'est sa façon de prononcer mon nom » (CO : 18). Sa sœur l'appelle aussi par le surnom Ali, inspiré d'un dessin dans *l'Illustrated London News* « qui représente Naomi portée sur les épaules d'Ali » (CO : 69). Il arrive qu'Alexis la porte sur son dos et « [e]lle aime beaucoup quand [ils marchent] comme cela » et cela explique son choix de surnom (CO : 68). Au Collège Royal de Curepipe, il décrit comment elle l'appelle les week-ends quand ils peuvent se voir : « Du plus loin qu'elle m'apercevait, elle criait en courant vers moi : 'Ali !... Ali !' Elle se serrait contre moi et commençait à parler, racontant des quantités de choses sans importance » (CO : 104).

La présence d'autrui est également thématisée à travers le personnage du capitaine au bateau : « [L]e capitaine, un bon Anglais, peut rester immobile pendant des heures, assis sur

son fauteuil de greffier, en fumant ses petites cigarettes vertes, pendant que le timonier parle, sans répondre autre chose qu'un grognement de vague acquiescement, une sorte de 'hahum' qui ne sert qu'à rappeler qu'il est toujours là » (CO : 135) et « [l]e capitaine Bradmer tire sur sa cigarette, il dit 'hahum-hum' » (CO : 137). Ici encore, l'importance de ses paroles n'est pas un message spécifique, elles communiquent plutôt sa présence.

Comme j'ai déjà souligné, le narrateur est dépendant d'autrui, même quand il cherche la solitude. Sans cesse il cherche l'autre, une altérité avec qui il peut communiquer. Dans l'exemple suivant où l'enfant Alexis est sorti pour regarder la mer, il est seul parce que Laure est « indisposée » et parce qu'il n'a plus le droit de voir son ami Denis. Autrefois, il faisait souvent des balades avec Denis, mais après leur « aventure en pirogue », les parents les ont séparés. Pourtant, l'autre lui manque tellement qu'il s'imagine un autre fictif avec qui il peut parler.

> Je suis seul et je me parle à moi-même, à haute voix. Je fais les questions et les réponses, comme ceci :
>
> « Viens, on va s'asseoir là.
> Où ça ?
> Là-bas, sur la roche plate.
> Tu cherches quelqu'un ?
> Non, non, bonhomme, je guette la mer.
> Tu veux voir les corbijous ?
> Regarde, un bateau qui passe. Tu vois son nom ?
> Je le connais, c'est Argo. C'est mon bateau, il vient me chercher.
> Tu vas partir ?
> Oui, je vais partir bientôt. Demain, ou après-demain, je vais partir… » (CO : 78).

Cette thématique de l'autre qui insiste sur la présence de l'interlocuteur et sur la communication correspond également aux appels du destinataire que j'ai déjà mentionné dans l'analyse narrative, par exemple lorsque le narrateur écrit à sa sœur dans l'exemple suivant : « Maintenant c'est pour elle que j'écris » (CO : 124). L'appel de l'autre se manifeste ainsi dans la thématique comme dans la forme du livre. C'est discutable si Alexis est conscient du rôle que joue l'autre dans sa vie, mais au moins ce désir d'autrui est exprimé dans le roman à travers sa forme.

Le narrateur appelle aussi autrui à plusieurs reprises, par exemple sa sœur : « Laure !…Laure ! » (CO : 72), et il arrive qu'il appelle son amie Ouma six fois de suite : « Ou-ma-ah ! » (CO : 328). Il raconte comment il appelle Ouma à Rodrigues ainsi : « Parfois je l'appelle, je crie et j'écoute l'écho qui répète son nom jusqu'au fond de la vallée : 'Ou-ma-a !' » (CO : 227) – un cri qui ressemble aux sons qu'utilisaient Denis et Alexis pour communiquer quand ils étaient enfants (« Aouha », CO : 14). Sur le bateau Zeta, le capitaine

communique également avec des sons ressemblants : « Ayooo ! » (CO : 146) et « Alley-ho ! » (CO : 159). Ces mots ont pour seule fonction de maintenir ou d'établir un contact avec autrui, et cela explique pourquoi le roman insiste sur l'apostrophe et l'appel plutôt que sur des échanges intellectuels et une langue référentielle. Dans ce propos, ce n'est pas non plus un hasard qu'il ait choisi le nom « Mam » pour parler de sa mère. Ce choix montre qu'il préfère d'employer le nom qu'il utilise quand il parle *avec* elle (« Mam ») au lieu de parler *de* sa mère, par exemple dans la phrase : « Il y a aussi la voix de Mam » (CO : 24).

C'est certain que la voix ou l'appel d'autrui font déclencher de grandes émotions chez le narrateur, même s'il n'arrive pas à comprendre ce qui se passe. Comme ici : « Quand j'approche de la maison, j'entends la voix de Mam qui fait réciter des prières à Laure […]. C'est si doux, si clair, que des larmes coulent encore de mes yeux et que mon cœur se met à battre très fort » (CO : 22).

Le silence et la proximité

Le silence est décrit comme quelque chose de positif dans les situations où il est lié à la proximité, comme ici : « Denis est resté assis à côté de moi. Il ne parle pas. Il est avec moi à l'ombre du veloutier, ses jambes tachées de sable blanc. […] Il n'a pas besoin de parler. Il est mon ami, et son silence, à côté de moi, est une façon de le dire » (CO : 57). Mais quand le silence est lié à la solitude, il acquiert souvent un sens négatif, par exemple après qu'Alexis a été témoin d'un assassin d'un sirdar dans une révolte[38] : « Il n'y a plus de clameurs ni de bruits, seulement le silence du vent sur les feuilles de cannes tandis que je marche vers la rivière. C'est un silence qui est en moi, qui m'emplit et me donne le vertige, et je sais que je ne pourrai parler à personne de ce que j'ai vu ce jour-là » (CO : 68). Cela nous indique que c'est le langage associé à la proximité qui est mis en valeur dans ce roman. C'est-à-dire la fonction du langage qui établit ou maintient la communication : dans *Le Chercheur d'or*, on peut communiquer sans mots ou avec des mots, mais le plus important c'est le fait que quelqu'un s'adresse au narrateur ou « l'appelle » à travers sa présence. Pourtant, quand les personnages préfèrent parfois le silence à la parole, cela peut aussi s'expliquer par le fait qu'ils veulent éviter de représenter l'autre dans un langage réducteur.

C'est surtout les personnages Ouma et Denis qui sont liés au silence : ils sont décrits comme des êtres qui peuvent rester sans parler pendant très longtemps. En parlant d'Ouma, le protagoniste dit qu'elle « parle en hésitant, de sa voix chantante, avec de longs silences, et le

[38] Définition du mot sirdar : « [U]n contremaître dans les plantations » (Barbier: 113).

bruit du vent et de la pluie sur la tente se mêle à ses paroles » (CO : 231). Cette qualité revient aussi chez d'autres personnages comme le capitaine, et même l'amitié avec Laure ne nécessite pas toujours des mots[39]. Au bateau, l'équipage sait apprécier de rester ensemble sans parler : « Tout le monde est silencieux. Chaque soir, c'est comme un rite mystérieux que chacun observe » (CO : 149).

Si l'autre est présent, il peut « remplir » le silence. Le silence accompagné de la présence d'autrui peut alors être rassurant, contrairement au silence sans l'autre qui semble souvent menaçant, comme dans cet exemple : « Le silence est dense ici » (CO : 210). Cette affirmation est présentée quand Alexis dans sa solitude continue les recherches du trésor à Rodrigues. Un peu après aura lieu la deuxième rencontre avec Ouma. Après avoir parlé avec elle, c'est comme si cette femme colore le silence car Alexis affirme plutôt que : « Le silence m'enivre » (CO : 213). Le silence sans autrui contient l'idée de l'autre manqué, comme dans l'extrait suivant :

> Le vent du nord qui entre par l'embouchure de la rivière apporte la rumeur de la mer, soulève de petits tourbillons de sable pareil à de la cendre, qui m'ont fait croire un instant à l'arrivée de gens à cheval. Mais ici le silence est étrange, à cause de toute cette lumière. [...] Et ici, tout est silencieux, comme sur une île déserte. Que vais-je trouver ici ? Qui m'attend ? [...] De nouveau, je ressens l'ivresse, le vertige. Il y a tant de silence ici, tant de solitude ! [...] Je ne peux plus garder le secret pour moi ! Je voudrais crier, de toutes mes forces, pour qu'on m'entende, au-delà de ces collines, plus loin même que cette île, de l'autre côté de la mer, jusqu'à Forest Side, et que mon cri traverse les murs et aille jusqu'au cœur de Laure (CO : 192-193).

L'extrait fait ressortir le besoin de parler (ici : crier) à l'autre, le besoin d'un contact. C'est la présence de l'autre que cherche Alexis, et c'est la raison pour laquelle il s'imagine « l'arrivée de gens à cheval » ou la raison pour laquelle il écrit avec regret dans cette phrase : « Chacune [des vagues] m'éloigne du temps que j'aime, de la voix de Mam, de la présence de Laure » (CO : 182).

Le langage est alors valorisé comme un instrument pour retenir autrui, pour prolonger le contact avec lui : « Je voudrais parler pour la retenir, mais il y a si longtemps que je n'ai parlé à âme qui vive, les mots me manquent » (CO : 220). Il communique et pose des questions sans vraiment s'intéresser à la réponse tant que l'autre reste près de lui : « 'Comment vous appelez-vous ?' J'ai demandé cela presque malgré moi, peut-être pour

[39] Cette qualité a été décrite comme une sorte de télépathie dans la réception du roman. Voir l'introduction.

retenir un peu cette jeune fille étrange, qui va bientôt disparaître dans la montagne » CO : 212).

Le langage poétique

Outre que de valoriser la capacité du langage à établir et à maintenir un contact, *Le Chercheur d'or* semble également accorder une importance particulière au langage poétique, qui est lié à l'incompréhensible. C'est l'idée qui ressort de l'extrait suivant : « Que dit-elle ? Je ne sais plus. Le sens de ses paroles a disparu, comme les cris des oiseaux et la rumeur du vent de la mer. Seule reste la musique, douce, légère presque insaisissable, unie à la lumière sur le feuillage des arbres, à l'ombre de la varangue, au parfum du soir » (CO : 25). Le mot « insaisissable » est ici important, puisqu'il contient l'idée d'autrui : le langage d'Alexis ne peut pas saisir ni enfermer la parole d'autrui, car à ce propos, le langage est insuffisant, mais il peut décrire les sensations que la parole et la présence de l'autre suscitent en lui. Ses sens s'éveillent et il se souvient alors toujours du parfum et de la lumière du soir, mais l'énigme et la complexité d'autrui sont protégées.

La sensibilité du narrateur lui rend capable d'apprécier la musicalité plutôt que la représentation du langage. Il peut par exemple se servir d'autres langues pour souligner encore le côté « énigmatique » de la communication : « La langue anglaise, que notre père a commencé à nous enseigner, c'est pour nous la langue des légendes. Quand nous voulons dire quelque chose d'extraordinaire, ou de secret, nous le disons dans cette langue, comme si personne d'autre ne pouvait le comprendre » (CO : 72).

La sonorité des mots, ou la musicalité liée à l'incompréhensible est thématisée à plusieurs reprises. Le narrateur mentionne deux fois comment il a mal compris le nom d'un autre :

> [I]l m'a dit un nom que j'ai mal compris : « Capitaine Bras-de-Mer. » C'est peut-être ce nom qui évoquait le temps des corsaires, qui a mis d'abord mon imagination en éveil, m'a attiré vers ce bateau. […] [J]'ai su que « Bras-de-mer » était en réalité le capitaine Bradmer, un officier de la Marine Royale qui arrivait au bord de ses aventures solitaires (CO : 117, 119).

L'exemple suivant concerne le nom de sa mère que j'ai déjà cité dans l'analyse narrative, où le narrateur confonde les mots « Anne » et « âme » : « Il disait doucement : Anne, Anne. Et alors j'avais compris : 'Âme'. Ou peut-être qu'il disait vraiment : âme » (CO : 26).

Le langage poétique est évidemment lié à la littérature en général, et les références à la littérature dans *Le Chercheur d'or*[40] constituent un des phénomènes qui évoque l'idée d'autrui et qui fait penser aux proches. On en a un exemple sur le bateau Zeta où le timonier raconte une légende de l'île Saint Brandon où les femmes n'ont pas le droit d'aller. Peu après, Alexis commence à parler de Laure, ou *à* Laure quoiqu'elle n'est pas vraiment présente : « J'aurais aimé t'emmener avec moi comme le pêcheur de Saint Brandon » (CO : 150).

Dans *Le Chercheur d'or*, la littérature ou la poéticité du langage a alors le pouvoir d'évoquer l'idée de l'autre sans le capturer dans un langage référentiel. Le langage poétique met en avant la musicalité et le côté énigmatique et incompréhensible des phénomènes représentés, et favorise ainsi le mystère devant la représentation.

Finalement, en parlant du langage poétique, il faut également mentionner une autre lecture de l'œuvre leclézienne qui traite justement la poéticité de l'œuvre : *Chemins pour une approche poétique du monde* de Miriam Stendal Boulos. Selon Boulos, ce sont « l'apprentissage du silence, l'appel aux sens et au regard disponible » qui « forment le point de départ d'un lyrisme nouveau » initié par l'écrivain (Boulos : 188). En citant Le Clézio dans l'essai *Vers les icebergs* de 1978, elle nous rappelle ce qui constitue la conception langagière de l'écrivain :

> [U]n lyrisme nouveau, qui puise sa force [dans] « une autre langue, qu'on parlait avant sa naissance. Une langue très ancienne, qui ne servait à rien, qui n'était pas la langue du commerce des hommes avec les hommes. Pas une langue de séduction, pour suborner ou pour asservir […] ». Une langue qui a su garder sa valeur magique et une poésie qui sait transmettre les vibrations de cette langue sont au centre de l'enjeu poétique leclézien (Boulos : 188).

À mon avis, cette conception de la langue ressemble beaucoup à celle que je viens de présenter dans ce chapitre. De plus (quoique quelques parties de sa réception de l'œuvre diffère de la mienne), Boulos exprime une autre idée qui correspond bien à ma lecture du *Chercheur d'or* : « Si le manque et l'incompréhension constituent des préoccupations majeures pour les premiers personnages de Le Clézio », le plus grand défi des personnages des livres plus récents (comme *Le Chercheur d'or*) « réside dans leur besoin simultané d'exprimer l'expérience indicible » (Boulos : 193). Et l'expérience indicible est à mon avis surtout liée à la présence d'une altérité qui ne se laisse pas capturer dans le langage. Le

[40] Les références à la littérature sont nombreuses dans ce roman, il contient des extraits des légendes, contes, chansons, poèmes, etc.

narrateur cherche alors d'autres moyens pour expliquer ce qu'il ressent dans ces expériences, et le résultat est un langage poétique et mystique[41].

Le langage incompréhensible et le langage représentatif

Le langage est thématisé dans le roman comme un phénomène incertain ainsi que la mémoire : on ne peut pas s'y fier, comme montrent ces exemples : « [J]e ne sais plus si je n'y suis pas allé » (CO 108) et « [q]u'a-t-il dit ? Je ne puis m'en souvenir avec certitude, parce que cela se mêle dans ma mémoire à tout ce que j'ai entendu et lu par la suite » (CO : 61).

Comme j'ai déjà mentionné, le narrateur dit souvent qu'il a des problèmes à comprendre la parole d'autrui. Par exemple : « [L]a haute silhouette du timonier se détache contre l'éclat des voiles, et semble irréelle, comme le bruit chantant de ses paroles que je perçois sans les comprendre » (CO : 139), et : « Alors il parle, de sa voix chantante, en un interminable monologue qui s'en va dans le vent. De quoi parle-t-il ? » (CO : 147), et encore : « De sa voix chantonnante, il me parle, mais je ne comprends pas bien le sens de ses paroles » (CO : 182). Quand la mémoire n'est pas fiable et la parole plutôt incompréhensible, le narrateur doit par conséquent souvent essayer de deviner ce qui s'est passé ou dit. Cela arrive souvent à l'époque de l'enfance : « Comment aurions-nous pu comprendre cela, nous qui n'étions que des enfants ? Mais nous n'avons pas besoin de comprendre les choses, à ce moment-là. Nous devinons peu à peu tout ce qu'on ne nous dit pas » (CO : 95).

Ce problème, comme le problème de la représentation objectivante (que l'on observe dans *Le Chercheur d'or* par exemple quand l'auteur a du mal à décrire son amie Ouma), résulte d'une quête d'autres façons de s'exprimer, une quête d'un langage qui met en premier d'autres fonctions langagières que la fonction représentative.

Les fonctions langagières

Mes pensées sur les données trouvées peuvent être approfondies avec la théorie des fonctions langagières de Roman Jakobson et la philosophie de Lévinas. Selon ce dernier, le langage est d'abord et surtout *contact*, l'autre dans ce contexte a une signification immédiate avant que le sujet lui donne un sens. De même, chez Roman Jakobson, la fonction phatique représente justement le côté de la langue qui consiste à établir, à maintenir et à prolonger le contact.

---

[41] Curieusement, un autre résultat de ce besoin est selon Boulos l'arrivé des narrateurs diaristes dans l'œuvre de Le Clézio : « Faute d'une communication verbale réussie, ils pratiquent presque tous la rédaction d'un journal intime » (Boulos : 193).

Roman Jakobson présente son modèle de la langue dans *Essais de linguistique générale* de 1963, et sa conception des fonctions langagières est à trouver dans le chapitre XI « Linguistique et poétique ». En cherchant la fonction poétique, le linguiste découvre que « chaque langue embrasse plusieurs systèmes simultanés dont chacun est caractérisé par une fonction différente » (Jakobson : 213). D'abord, Jakobson rappelle que la communication nécessite plusieurs facteurs : le *destinateur* envoie un *message* au *destinataire*, le message renvoie à un *contexte* et il requiert un *code* (par exemple la langue française). Finalement, « le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinateur et le destinataire, contact qui permet d'établir et de maintenir la communication » (Jakobson : 214).

Tous ces facteurs servent à déterminer la fonction linguistique d'un énoncé. Ils sont alors tous présents dans la communication, et le message remplit en général plusieurs fonctions qui se placent dans une hiérarchie selon leur rôle dans le message actuel. C'est-à-dire qu'une des fonctions est prédominante dans le message. La fonction référentielle centrée sur le contexte est souvent dominante, mais d'autres fonctions peuvent prendre sa place comme dans *Le Chercheur d'or*. Dans ce roman, toutes les fonctions sont actualisées, mais je vais surtout mettre l'accent sur l'importance de la fonction concernant le facteur « contact » : la fonction phatique. Les autres fonctions possibles sont la fonction émotive centrée sur le destinateur, la fonction métalinguistique centrée sur le code, la fonction poétique qui accentue le message et la fonction conative qui s'oriente vers le destinataire. Cette dernière « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif » (Jakobson : 216), et à mon avis elle est intrinsèquement liée à la fonction phatique.

En ce qui concerne la fonction phatique, c'est un point capital pour Jakobson que « la tendance à communiquer précède la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information » (Jakobson : 217), et que c'est la première fonction verbale qui est apprise par les enfants et la seule fonction langagière que les humains ont en commun avec les animaux. Cette fonction précède alors les autres fonctions. Dans *Le Chercheur d'or*, le narrateur est, comme j'ai déjà souligné, préoccupé par le besoin de l'autre, et cela se montre dans la forme du roman et dans le langage dans lequel il est écrit, avec la prédomination du contact physique. Le roman montre à maintes reprises que la parole du narrateur sert surtout à faire venir ou à faire rester l'autre, et pas à convaincre par des résonnements logiques. La capacité langagière d'appeler autrui – l'interpellation – est alors mise en valeur ainsi que la capacité de maintenir le contact.

Puis, il faut se demander pourquoi le texte s'oriente vers le contact plutôt que vers le contexte par exemple, et je cherche la réponse à cette question dans la théorie lévinassienne sur le langage éthique, ou le langage de proximité.

Le langage de proximité

La référence à la linguistique de Jakobson n'est pas nouvelle dans la réception de la philosophie lévinassienne. Je vais commencer cette introduction du langage éthique avec une citation de Jill Robbins dans *Altered reading*, où elle mentionne également cette parallèle entre les deux auteurs.

> The (contentless) ethical language that Levinas describes – which most resembles what Roman Jakobson calls the conative dimension of language, oriented toward the addressee – finds its closest grammatical equivalent in the vocative and the dative. Composed entirely of vocatives and datives, such language cannot have a syntax. It stammers « you, you, you. » (Robbins: xxiii).

Robbins accentue le parallèle avec la fonction conative plutôt que la fonction phatique, mais ces fonctions sont évidemment liées. La description d'un langage qui répète « tu, tu, tu », ou peut-être plutôt « vous, vous, vous »[42], illustre bien l'idée du langage de proximité, et à mon avis cet exemple est emblématique pour le roman de Le Clézio également.

L'importance de ce rapprochement de la théorie de Lévinas et celle de Jakobson réside dans le fait que le langage ne concerne pas seulement la transmission d'un message (référentiel), mais qu'il établit un contact, une proximité entre les interlocuteurs. Quoiqu'il puisse être représentatif et objectivant, le langage ouvre également la possibilité de s'approcher à autrui par le fait qu'il est d'abord contact. Cette distinction entre le langage éthique et le langage ontologique est approfondie par Lévinas dans le livre *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), où il introduit la distinction entre le Dire et le Dit. Ces termes servent à expliquer comment l'éthique peut avoir une place dans le langage ontologique.

Comme j'ai mentionné dans l'introduction, Lévinas devait expliquer la contradiction suivante : l'éthique qui échappe l'ontologie selon Lévinas est quand même exprimée dans un langage ontologique. Le philosophe trouve sa réponse dans le langage éthique, le Dire. Selon Critchley, « 'non-ontological philosophy' would consist in the resistance of the other to the same, a resistance that Levinas describes as ethical » (Critchley : 17). L'opposé du Dire est alors le Dit, le langage ontologique qui réduit l'autre au même. Le

[42] En parlant de la relation éthique Lévinas paraît préférer le mot « vous » au « tu », puisque ce premier traduit un respect à l'égard de l'autre.

Dire est par contre un langage qui s'expose à autrui avec son corps et sa sensibilité et qui lui répond. D'après l'explication de Critchley, le Dire « is the performative stating, proposing and expressive position of myself facing the other » (Critchley : 18). Pour revenir aux termes de Jakobson, on peut estimer que le Dire est un langage où la fonction conative est la dominante, puisque c'est un langage qui met en premier la relation intersubjective.

Ces phrases qui essaient de décrire le Dire sont assez abstraites, et peut-être faut-il avouer que l'on n'est pas capable de capturer le sens de ce terme, comme le souligne Jill Robbins : « I do not think that we should presuppose that we know what the Saying is » (Robbins : xxiii). Pourtant, on peut être plus certain sur le Dit, « a statement, a assertion or proposition of which the truth or falsity can be ascertained » (Critchley : 18). Au moins, on peut s'approcher au langage éthique, le Dire, en cherchant des façons de rompre le Dit pour laisser la place au Dire, ainsi que Critchley le propose (Critchley : 18).

En considérant le Dire comme la négation du Dit et comme un langage dominé par la fonction conative et la fonction phatique, on peut se demander si la thématisation de l'appel, le silence et les sonorités du langage dans *Le Chercheur d'or* peut être qualifiée de « langage éthique ». Au moins, y a-t-il des facteurs dans ce roman qui donnent des associations au langage éthique ? Quand Maurice Blanchot explique ce terme complexe, il l'exemplifie ainsi : « I will not speak of the other or about the other but I will speak… to the other » (Blanchot : 45)[43]. Peut-on voir une attitude ressemblante chez le narrateur Alexis quand il n'arrive pas à décrire Ouma de peur de la réduire, et quand il privilégie l'interpellation à la description ? Quand il choisit le silence au lieu de la parole, on peut avec Ruth Holzberg suggérer qu'on « y trouve une lutte continue contre les mots, système inefficace de communication » (Holzberg : 7). Le narrateur se méfie alors des mots, du langage ontologique, mais le roman montre la possibilité de se rapprocher dans la communication par le langage de proximité. Selon Marina Salles, Le Clézio, « rejetant les jeux hermétiques avec les mots, […] exprime son admiration pour un langage 'pré-littéraire', débarrassé des surcharges et de l'usure apportées par des siècles d'usage, et dont la musicalité pourrait communiquer 'la douce ivresse d'être là, présent' » (Salles : 309)[44]. Le « je » s'approche à autrui par une écriture particulière qui s'oppose au langage ontologique, protège l'incompréhensible et favorise l'appel. Le premier sens de ses mots est « vous, vous, vous » : sa parole n'est qu'un appel d'autrui.

[43] Blanchot, Maurice : « Our Clandestine Companion », dans Cohen, Richard A. (dir.) : *Face to face with Levinas*, Albany, State University of New York Press, 1986, pp. 41-50.
[44] Salles cite ici Le Clézio dans *L'Extase Matérielle*, Paris, Gallimard, Collection idées, 1967, p. 184.

À mon avis, la philosophie de Lévinas illumine alors plusieurs aspects du roman *Le Chercheur d'or* : le langage, la forme et les thèmes principaux. Le besoin continuel et insatiable de s'unir à l'autre se montre comme un thème important dans ce roman dans l'écriture du narrateur, à travers sa façon d'utiliser le langage. Le roman exprime que c'est impossible de faire un avec autrui (malgré ce désir fondamental), mais que le langage ouvre la possibilité de s'approcher à lui si l'on essaie de rompre le langage ontologique. Quand Alexis se méfie du temps et de sa mémoire, c'est peut-être sa façon de chercher le langage éthique. Ses jeux de mots et sa fascination pour la sonorité des mots plutôt que leurs messages expliquent aussi cette lutte contre le langage ontologique. Mon intention a été de montrer que la même idée peut être retrouvée à plusieurs niveaux langagiers du *Chercheur d'or*, et que cette recherche d'un langage de proximité est pour le narrateur cruciale pour trouver un sens à la vie : ce langage l'aiderait à s'approcher à autrui de qui il est dépendant, étant donné qu'il « apparaît » comme sujet grâce à l'autre.

L'autre dans l'infini

Dans ma lecture du *Chercheur d'or*, je mets surtout l'accent sur la rencontre avec l'altérité de l'autre. Pourtant, le narrateur explore aussi des événements bouleversants (et « privilégiés », comme dit Keith Moser) en face de quelques phénomènes dans la nature qui semblent exercer une influence pareille sur lui. À mon avis, il s'agit de l'impression d'être face à l'infini, une expérience d'altérité évoquée par la mer en particulier. L'association entre la mer ou l'infini et l'altérité est aussi présentée dans d'autres lectures du *Chercheur d'or*, par exemple chez Jean Onimus qui emploie à cet égard le terme le « Tout-Autre » :

> [L]a seule vue de la mer […] serait une promesse de liberté, l'affirmation d'un infini. […] Tel est le poids métaphysique des éléments ! La mer enracine la pensée de l'illimité, une sorte d'absolu ressenti comme délivrance, un Tout-Autre. En plein océan Indien Alexis s'identifie à cette transcendance (Onimus : 48).

En associant la mer à l'infini, Onimus maintient alors que cette expérience de quelque chose de complètement autre ouvre la possibilité d'une « transcendance », une transformation du protagoniste.

Avant d'approfondir cette idée, je vais présenter encore quelques citations qui exemplifient comment la mer est valorisée et associée à l'infini ou à l'altérité dans le roman de Le Clézio. D'abord, le narrateur n'est pas le seul à sentir un désir profond face à la mer :

« Dans la pirogue qui s'éloigne, il me semble que tous les hommes ressentent cela aussi, ce désir de la haute mer » (CO : 159). Ce qui attire les hommes face à la mer, c'est l'idée de l'infini : « [I]l me semble que je suis tout près de l'endroit où le ciel rencontre la mer. N'est-ce pas le signe qu'a suivi le navire Argo, dans sa course vers l'éternité ? » (CO : 172). Et cette idée qui résiste la pensée ontologique peut même donner du vertige étant donné que sa présence incompréhensible désoriente le protagoniste : « Le ciel est clair, presque sans couleur, et je regarde l'étendue de la mer et le vide du ciel jusqu'au vertige » (CO : 130).

Un autre extrait décrit comment l'idée d'infini fait trembler le narrateur, mais ici le phénomène naturel n'est pas la mer, mais une météorite. C'est Ouma qui lui apporte cette « pierre couleur de fer, lisse et lourde » : « C'est une météorite, et le contact de mes mains avec ce corps tombé du ciel il y a peut-être des millénaires me fait frissonner comme un secret » (CO : 226). La météorite lui fait alors penser à l'éternité, à des millénaires d'années qui sont si éloignées dans le temps qu'Alexis n'arrive pas à le concevoir. Mais cet épisode constitue aussi une métaphore pour sa copine Ouma qui a apporté la pierre : en étant un autre, elle porte un secret incompréhensible comme l'idée de l'infini. Cette femme a d'ailleurs aussi le pouvoir de lui faire trembler, pour ne pas dire « transformer »[45]…

Chez Lévinas, l'idée de l'infini dessine les contours d'une relation avec quelque chose qui m'échappe toujours, comme dit Simon Critchley : « [I]t sketches the contours of a relation to something that is always in excess of whatever idea I may have of it, that always escapes me » (Critchley : 14). Peter Kemp approfondit cette pensée complexe : l'idée de l'infini n'est pas quelque chose que l'on peut regarder sans passion. Si cette idée contient plus que ce qu'on peut penser, cette pensée n'est pas une contemplation, mais un *désir*. Ce désir est impossible de saturer, puisqu'il désire quelque chose qu'il ne peut pas saisir et comprendre (Kemp : 41). Andrew Gibson décrit comment la relation éthique est liée à l'infini de la façon suivante : « The ethical relation, then, is a relation to infinity rather than the thought of totality, and begins precisely as the other in its infinity, exceeds my representation of it » (Gibson: 57). Pour Lévinas, l'idée de l'infini est encore liée au visage d'autrui : l'autre en face de moi dépasse l'idée que je peux avoir de lui, justement de la même manière que l'idée de l'infini dépasse ma compréhension[46].

---

[45] Je reviens à cette idée qu'Ouma a la capacité de bouleverser le protagoniste d'une telle façon qu'elle pourrait même provoquer une transformation d'Alexis.

[46] Comme ces idées sont relativement compliquées, je vais ajouter l'explication de Bernadette Cailler à ce propos : « On sait que Lévinas, se méfiant du Cogito solitaire de Descartes, Lévinas, refusant donc que l'on puisse réduire l'être à la pensée, appuie sa notion de l'altérité, sur cette 'idée de l'infini' qui, souligne -t-il 'désigne une relation avec un être qui conserve son extériorité totale par rapport à

Mon intention n'est pas de proposer que la mer est une métaphore pour l'autre dans *Le Chercheur d'or*, mais plutôt d'accentuer le lien entre la mer et l'infini et le désir qu'évoque ces phénomènes dans ce roman. Sans prétendre que la mer et l'infini sont liés dans la philosophie lévinassienne, je constate qu'ils sont associés dans le roman. Il paraît que le désir de la mer et le désir d'autrui sont impossibles à combler pour le protagoniste : autrui est une énigme avec qui il veut s'unir, mais comme il s'approche d'autrui, l'énigme lui paraît encore plus complexe et désirable. Le roman finit justement avec le même désir de retrouver son amie Ouma et d'aller vers la mer avec elle.

Jean Onimus propose que la mer ouvre la possibilité d'une transformation comme j'ai indiqué au début de ce passage. L'extrait suivant favorise l'idée que la mer a le pouvoir de changer le narrateur : « Je crois que je ne suis plus le même, que je ne serai plus jamais le même. Déjà la mer me sépare de Mam et de Laure, de Forest Side, de tout ce que j'ai été » (CO : 127). Peut-être cet extrait signifie-t-il que le protagoniste est transformé chaque fois qu'il est bouleversé par l'altérité de l'infini ou d'autrui. Peut-être que ces transformations sont les moments qui changent, développent et créent le sujet ? Une telle interprétation pourrait indiquer que le « je » est constitué par des expériences fortes liées à une altérité. Avant de conclure, je renvoie à Keith Moser qui accentue le rôle de la mer pour l'identité du sujet. Moser réserve le pouvoir de « transformer » le sujet aux rencontres intersubjectives, alors qu'Onimus affirme que la transformation est possible également dans les « rencontres » avec des phénomènes naturels comme la mer.

Selon Keith Moser dans *« Privileged Moments » in the Novels and Short Stories of J.M.G. Le Clézio, His Contemporary Development of a Traditional French Literary Device*, la fascination pour la mer constitue une partie fondamentale de l'identité d'Alexis (Moser : 106). Dans sa narration, Alexis personnifie la mer en disant qu'elle « bouge, elle respire » et il dit même qu'il « pense à elle comme à une personne humaine » (CO : 11). Moser affirme que cette « personne » permet au narrateur de vivre des moments euphoriques (Moser : 106). Il va jusqu'au dire qu'Alexis « needs no one else in life, except the 'person' of the sea itself » (Moser : 107) et qu'il « appears to valorize the sea more than the significant people in his life » (Moser : 108). Il appuie cette affirmation sur le fait qu'Alexis dit sur la pirogue avec Denis (la première fois qu'il découvre la mer) qu'il « pense à Laure qui doit guetter dans

celui qui le pense', donnant ici aussi sa célèbre définition du visage : 'la manière dont se présente l'Autre dépassant l'idée de l'Autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage'. (TI 20-21) » (Cailler : 114). TI renvoie ici à *Totalité et Infini. Essai sur l'Extériorité* [1961] d'Emmanuel Lévinas, (La Haye, Quatrième édition, Martinus Nijhoff. 1974).

l’arbre chalta, je pense à Mam et à mon père, et je voudrais que cet instant ne finisse pas » (CO : 57). En parlant de cette journée où il a « connu la mer pour la première fois », Alexis dit encore : « Je voudrais qu’elle ne cesse pas, qu’elle dure encore. Je voudrais que la pirogue ne cesse de courir sur les vagues, dans les jaillissements d’écume, jusqu’aux Indes, jusqu’en Océanie même, allant d’île en île, éclairée par un soleil qui ne se coucherait pas » (CO : 59).

Plutôt que d’essayer de décider si Alexis valorise la mer plus que les hommes, j’interprète ces moments forts liés à la mer comme des préparations pour mieux « recevoir » et répondre à l’appel d’autrui. Une citation du roman peut soutenir une telle interprétation :

> La voix du timonier est douce quand il parle de Saint Brandon. Il me semble que c’est pour l’entendre que je suis sur ce navire, qui avance au milieu de la mer. *La mer a préparé pour moi ce secret, ce trésor.* Je reçois cette lumière qui étincelle, je désire cette couleur des profondeurs, ce ciel, cet horizon sans limites, ces jours et nuits sans fin. Je dois apprendre davantage, recevoir davantage. Le timonier parle encore […] Ce que j’aime, c’est le son de sa voix chantante, son visage noir où brillent ses yeux, sa haute silhouette debout devant la roue de la barre, tandis qu’il pilote notre navire vers l’inconnu (CO : 137, c’est moi qui souligne).

Même si le narrateur peut se tromper sur la signification des autres hommes dans sa vie (comme Moser propose), cette citation montre que la mer a une autre fonction que de se substituer au contact interpersonnel : elle prépare Alexis à ce trésor qui est l’humain, l’autre. Pourtant, cette idée n’est pas nécessairement incorporée dans la conscience du protagoniste, car Alexis n’est peut-être pas conscient des conséquences de l’idée. Cela expliquerait éventuellement des actes moins « éthiques » (si l’on oserait définir ce qui est éthique ou pas) qu’il fait à travers le livre. Il dit lui-même qu’il doit « apprendre davantage, recevoir davantage » (CO : 137) et s’exposer continuellement à l’inconnu, c’est-à-dire répondre à l’appel d’autrui. Alors il ne faut pas considérer ses actes comme éthiques, mais le roman nous invite néanmoins à chercher les conditions d’une éthique.

Ainsi que je lis le roman, l’infini qu’évoque parfois la mer peut donner des associations à autrui, par exemple dans la citation suivante où Alexis cherche sa sœur Laure dans « le regard infini de la mer » : « Son visage était lisse et fermé, et au fond de ses yeux brillait une drôle de flamme que je ne comprenais pas. C’est cette flamme que je veux voir maintenant, dans le regard infini de la mer » (CO : 138). Il est possible que le narrateur a des difficultés à estimer autrui comme plus important que l’altérité de la mer, pourtant il montre ce besoin constant d’autrui et il manifeste un désir de cet autre qu’il cherche plus ou moins consciemment dès son enfance. Le désir de l’inconnu dans la mer devient ainsi une image pour le désir plus fondamental que le personnage sent en face d’autrui.

Autrui – l'autre comme femme

Le sous-titre de ce paragraphe aurait pu être « L'autre comme humain », puisque Le Clézio n'esquisse pas clairement une distinction entre autrui comme homme ou comme femme. Pourtant, les personnages privilégiés[47] dans le roman sont pour la plupart des femmes – de préférence les femmes Laure et Ouma – et il me paraît alors convenable de leur dédier une place privilégiée dans cette analyse aussi. Le sous-titre est alors motivé par le rôle que jouent les femmes dans *Le Chercheur d'or*.

Dans la philosophie lévinassienne, le « je » ne peut pas construire ou connaître le monde lui-même à l'aide de sa conscience raisonnable uniquement (comme l'indiquait le *Cogito* cartésien), mais il est dépendant de l'intervention d'autrui. Catherine Chalier dit dans *Lévinas, L'Utopie de l'humain* qu'il ne faut pas, selon Lévinas, « chercher l'humain dans un mouvement réflexif de soi sur soi, dans la conscience de soi, mais seulement dans le mouvement d'une réponse, d'ores et déjà consentie, à l'appel de l'altérité » (Chalier : 85). Cette rencontre avec autrui déstabilise le sujet et tout en le constituant : c'est sa responsabilité d'autrui qui lui donne raison de vivre et qui lui donne sa singularité comme individu. Paradoxalement, le sujet est constitué en acceptant de donner sa place au centre à l'autre. Chalier explique : « Derrière le *Je*, fier de son être, de son identité et de ses conquêtes, Lévinas cherche l'humain. Or, dit-il, celui-ci ne commence pas avant que ce *Je* se laisse entamer dans la certitude de son bon droit à être et de sa bonne conscience par crainte pour autrui » (Chalier : 88). Et Lévinas dit dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* : « Être Moi signifie dès lors ne pas pouvoir se dérober à la responsabilité » (Lévinas 2001 : 273).

À travers *Le Chercheur d'or,* le narrateur semble reconnaître et apprécier l'apprentissage venant d'autrui. La leçon la plus importante pour le narrateur dans ce roman est peut-être d'apprendre qu'il y a quelque chose de plus important que sa vie, justement la vie de l'autre, et c'est surtout à travers les deux femmes Ouma et Laure que « rayonne » cette idée par leur apparence et peut-être aussi par leurs actions. En suggérant cette leçon comme la plus importante pour Alexis, je pense aux exemples où il souligne la *présence* d'autrui qui lui parle par exemple de la Bible (Mam) ou des phénomènes biologiques (Denis), au lieu de retenir le contenu de ses leçons. Pourtant c'est discutable si Alexis arrive vraiment à comprendre la responsabilité qu'implique une telle leçon – que l'autre est plus important que le moi – mais l'importance d'autrui pour le narrateur est « lisible » dans ses descriptions des

[47] J'entends par l'expression « personnages privilégiés » des personnages qui ont une place centrale dans le livre et qui paraissent contribuer aux changements intérieurs du narrateur.

réactions corporelles et émotionnelles qu'évoque l'autre dans lui. Dans les pages suivantes, je vais étudier ce qui caractérise les femmes et les rencontres déstabilisantes avec autrui dans *Le Chercheur d'or*.

Les femmes insaisissables : Ouma et Laure

Un leitmotiv dans cette analyse est que l'autre est présenté comme mystérieux et incompréhensible dans *Le Chercheur d'or*. Même pendant l'enfance où Alexis se sent très lié à sa sœur, il ne peut pas savoir ce qu'elle pense : « J'écoute la respiration de Laure, lente et régulière, et je sais qu'elle aussi a les yeux ouverts. À quoi rêve-t-elle ? » (CO : 75). Et quand elle arrive à l'âge de la puberté, elle devient encore plus incompréhensible ou « étrangère » pour le protagoniste :

> [M]aintenant je marche vers la mer. Je suis seul. Laure ne peut pas venir avec moi, parce qu'elle est indisposée. C'est la première fois qu'elle me dit cela, qu'elle me parle du sang qui vient aux femmes quand c'est le temps de la lune. Ensuite elle n'en parlera plus jamais. Comme si la honte était venue après. Je me souviens d'elle ce jour-là, une petite fille pâle aux longs cheveux noirs, l'air entêté, avec ce beau front très droit pour se mesurer au monde, et quelque chose qui a changé déjà, qui l'éloigne, qui la rend étrangère (CO : 77).

Adulte, le narrateur continue à poser des questions sur Laure. En quittant sa sœur pour aller à Rodrigues, il écrit : « Est-ce qu'elle pouvait me croire ? ». Il avoue que « moi, je ne pouvais pas la comprendre » (CO : 124) et il se demande : « M'écoutait-elle vraiment ? Son visage était lisse et fermé, et au fond de ses yeux brillait une drôle de flamme que je ne comprenais pas » (CO : 138). Avant de repartir à Rodrigues pour la deuxième fois il dit encore : « Je sais que je dois retourner à Rodrigues. Cela est en moi, il faut que j'y aille. Laure le comprendra-t-elle ? » (CO : 309).

Ouma et Laure sont des êtres qui troublent le narrateur puisqu'il ne peut pas les capturer dans sa conscience raisonnable, ni dans le langage. Elles échappent au narrateur métaphoriquement et – particulièrement Ouma – littéralement : « Ouma plonge devant moi, disparaît si vite que je ne peux la suivre » (CO : 229), « [e]lle part sans m'attendre » (CO : 220) et « [e]lle reste un long moment comme cela, parfaitement immobile, puis, d'un coup, elle s'élance en avant et disparaît dans l'eau » (CO : 221). Alexis se sent « [s]eul avec l'ombre d'Ouma, qui disparaît parfois si longtemps que je ne sais plus si elle existe vraiment » (CO : 246). « Sans dire un mot, sans me regarder, elle s'en va » (CO : 224).

Les deux femmes évoquent de grandes émotions chez Alexis, et il se sent dépendant d'elles. Quand Ouma part et le laisse dans la solitude, il dit par exemple qu'« elle disparaît

[…]. J'entends battre mon cœur, mes pensées bougent lentement. La solitude revient dans l'Anse aux Anglais, plus effrayante » (CO : 224). C'est comme si le désir d'autrui est impossible de combler, il augmente même quand Alexis est près de son amour. Auparavant il pouvait rester seul pendant des longues périodes, mais après qu'ils sont devenus proches Ouma lui manque dès qu'elle est partie. Alexis cherche ses traces et se demande pourquoi : « Que pourrais-je lui dire ? Mais il me semble qu'elle est la seule qui comprenne ce que je suis venu chercher ici » (CO : 216).

Le visage, le regard et la peau

Les rencontres avec autrui dans le roman sont des rencontres avec un être physique : cette personne a un corps et une voix, et elle est apte à sentir la faim et la jouissance. Pourtant, le narrateur ne décrit pas le corps d'autrui avec des mots objectivants. Le « je » ne peut pas définir autrui, mais il peut l'entendre, lui parler, le sentir et le toucher. Le narrateur est surtout touché par la voix d'autrui, son appel (comme j'ai déjà souligné dans le paragraphe sur le langage), mais il y a aussi le visage, le regard et la peau d'autrui qui semblent le « réveiller ». Et dans la philosophie lévinassienne, c'est justement en tant que visage qu'autrui apparaît : le visage s'exprime surtout à travers le regard et la voix, dit Peter Kemp, est cela motive l'expression « l'œil parle » qu'utilise le philosophe (Kemp : 48). Kemp continue : Quand le visage s'exprime, je n'aperçois pas la couleur des yeux par exemple, mais j'aperçois son regard perçant (Kemp : 47)[48]. Une telle optique explique pourquoi le narrateur n'arrive pas à décrire la physique de l'autre, mais souligne plutôt comment son regard l'attire.

En racontant ses rencontres avec Ouma, le narrateur souligne surtout son visage : « [L]e visage d'Ouma est éclairé d'une joie sauvage qui m'attire vers elle » (CO : 242), « Je m'approche de la jeune fille, je m'assois à coté d'elle. Dans l'ombre, son visage est sombre, mais ses yeux brillent avec force » (CO : 238). Elle est proche, mais toujours ailleurs puisqu'elle est impénétrable, et son regard exprime ce paradoxe : « Son regard est à la fois proche et lointain » (CO : 227). La peau est également valorisée est associée au cuivre et à l'or : « Sa peau couleur de cuivre brille au soleil » (CO : 222) et « [s]ur sa peau sombre le sable brille comme de la poudre d'or. » (CO : 241-242).

À propos de l'or, le titre « Le Chercheur d'or » caractérise le protagoniste ainsi qu'il apparaît dans toutes les étapes du roman : quand il croyait d'abord être obsédé par l'or comme argent ou métal précieux, le roman montre à travers l'action du livre que c'est en

[48] Ma traduction de danois : « Når ansigtet udtrykker sig lægger jeg ikke mærke til f.eks. farven i den andens øjne, men jeg mærker den Andens gennemborende blik » (Kemp: 47).

effet le trésor d'autrui qu'il a cherché tout le temps, plus ou moins consciemment. Avant qu'il le comprenne lui-même, le lecteur voit par les associations entre Ouma et l'or que derrière le désir de l'or se cache un désir de la peau « dorée » d'Ouma. Alexis est alors un véritable chercheur d'or à travers le livre : sa quête est à la fois une quête d'argent et une quête de l'or comme métaphore d'autrui. Comme déjà mentionné, le fait que « l'or » est l'homonyme du prénom « Laure » semble aussi renforcer cette interprétation du titre du roman.

Autrui se manifeste donc avant tout à travers le visage et la peau. La peau évoque un désir de s'unir avec lui, et parfois aussi un désir de s'approcher dans l'acte sexuel :

> Je regarde le sable qui sèche sur l'épaule et le dos d'Ouma, et qui tombe par petits ruisseaux, découvrant la peau luisante. Le désir monte en moi avec violence, brûle comme le soleil sur ma peau. Quand je pose mes lèvres sur la peau d'Ouma, elle tressaille, mais elle ne s'écarte pas. […] Mes lèvres descendent le long de sa nuque, sur sa peau douce et brillante où glisse le sable en pluie d'argent. Mon corps tremble maintenant […]. Je ne sais plus très bien ce qui m'arrive. Je grelotte nerveusement, ma respiration est oppressée. […] Est-ce la fièvre, la fatigue ? La tête me tourne (CO : 230-231).

Ouma est surtout une femme forte et indépendante, mais elle est aussi fragile et vulnérable. Alexis avoue que : « Je crois que, pas à un seul moment, je n'ai compris alors ce qui se passait en elle, ce qui la tourmentait, la rendait vulnérable » (CO : 253). La peau représente justement cette qualité qui est commune à tous les êtres humains, et c'est peut-être la raison pour laquelle le narrateur souligne la peau : elle lui rappelle qu'il a une responsabilité envers autrui. La peau peut être blessée, mais aussi caressée : en cela consiste le choix de celui qui s'approche à autrui. Selon Lévinas : « L'un s'expose à l'autre comme une peau s'expose à ce qui la blesse, comme une joue offerte à celui qui frappe » (Lévinas 1974 : 83). L'objectif doit être de ne pas devenir celui qui tue l'autre, et Catherine Chalier fait observer à ce propos que « Tu ne tueras pas » signifie aussi « Tu feras tout pour que l'autre vive » (Chalier : 96)[49]. Alexis choisit alors la caresse[50] : « Du bout des doigts, je caresse sa peau » (CO : 243). La pensée de Lévinas sur la peau et la caresse ainsi qu'elle est présentée dans *Le temps et l'autre* correspond bien aux rôles que jouent ces phénomènes dans *Le Chercheur d'or*. Selon Diane Perpich :

> The caress is a seeking, and in that sense « on the same level » as consciousness, but it is a seeking that does not seek termination in an object. The very essence of the caress, Levinas

[49] Chalier cite ici Emmanuel Lévinas dans son œuvre *Transcendance et Intelligibilité* (Labor et Fides, Genève, 1984, p. 41).
[50] Sauf pendant des « années mortes » de la guerre, dans laquelle il entre « presque malgré [lui] » (CO : 307, 265).

> says, « is constituted by the fact that the caress does not know what it seeks. This 'not knowing', this fundamental disorder, is the essential » (TO, 89). The caress is « like a game with something slipping away, a game absolutely without project or plan, not with what can become ours or us, but with something other, always other, always inaccessible, and always still to come » (TO, 89), (Perpich : 33).

Ouma est justement présentée comme l'inaccessible qu'Alexis désire, et la caresse est sa façon de s'approcher d'elle dans une quête ou un jeu sans savoir ce qu'il cherche.

Laure n'est pas décrite avec les mêmes références à la peau (puisqu'elle est sa sœur et le narrateur n'est pas attiré par sa sœur comme il est par Ouma), mais elle est fréquemment associée au visage, et surtout au regard. Au bateau, il pense « au visage de Laure, en regardant le bleu sombre de la mer, en regardant les nuages » (CO : 308), et il remarque souvent « la lumière de ses yeux » (CO : 308). En parlant de la planète Saturne le narrateur dit « qu'il y a en elle quelque chose qui effraie, une lumière pure et acérée comme celle qui brilla parfois dans les yeux de Laure » (CO : 50). Et au premier départ d'Alexis, « ses yeux brillaient d'une lumière inhabituelle » (CO : 124). Autrefois, il a dit qu'« elle me regarde de ses yeux sombres qui interrogent, et je regrette d'être sorti pour entendre la mer » (CO : 13), « elle a les yeux grands ouverts dans le noir » (CO : 38), « [e]lle a le même visage impassible et durci que lorsque l'oncle Ludovic lui a demandé son nom avec sa voix ironique » (CO : 47). Selon le narrateur, Laure a un « visage d'Indienne », et elle regarde avec « ses yeux noirs, brillants comme des pierres » (CO : 26, 27). En revenant de la guerre, il remarque qu'elle « est toujours belle, avec cette flamme dans son regard, cette vivacité inquiète que j'aime, mais avec quelque chose de fatigué, d'affaibli » (CO : 310). Parfois – après tant d'années difficiles – le visage de sa sœur exprime même de l'éloignement et « seuls ses yeux brillent, d'une sorte de colère. […] [E]lle s'en va, sans se retourner, […] et désormais plus rien ne peut la retenir ni changer sa route » (CO : 360-361). Les phénomènes et qualités associés au regard de Laure ne sont pas exclusivement positifs, elle peut évoquer la colère et la honte, mais les exemples montrent qu'elle a un regard perçant et insondable qui troublent le narrateur. Avec sa complexité, elle est extrêmement admirée et respectée par le narrateur qui a « besoin de Laure », « car je sais que sans elle je ne pourrai trouver ce que je cherche » (CO : 138).

<u>Des femmes fortes, actives et intelligentes</u>

Ouma a comme tous les humains un côté vulnérable, qui se montre dans l'exemple suivant : « Ouma s'arrête, elle me regarde. Dans ses yeux je lis l'inquiétude, la méfiance » (CO : 220). Pourtant, c'est elle qui prend la parole, malgré la peur : « Elle me demande de sa voix

chantante, moqueuse : ‘Avez-vous trouvé enfin de l’or ?’ » (CO : 220). Elle est l’active, à l’opposé à l’image stéréotypée de la femme. Les exemples sont nombreux : « C’est elle qui saisit le harpon, puis qui tue le poisson en l’assommant sur la roche noire. À bout de souffle, je reste assis, grelottant de froid. Ouma me tire par le bras. ‘Viens, il faut marcher !’ » (CO : 222). « C’est elle qui décide de partir. Elle se lève soudain » (CO : 223), et c’est elle qui prend la main du narrateur et l’attire vers la mer en disant : « ‘Viens, nous allons pêcher des hourrites’ » (CO : 228). Ouma est alors décrite comme libre, autonome et courageuse dès la première rencontre avec le narrateur.

Alexis admire également le courage de sa sœur adulte qui reste auprès de leur mère malade jour et nuit en avouant qu’il n’a pas « cette force » (CO : 345). Laure est aussi présentée comme courageuse avec du tempérament en étant enfant, par exemple quand l’oncle Ludovic (l’homme riche et avare qui contribuera à la ruine et le départ de leur maison d’enfance) leur rend visite et demande d’une voix ironique le nom de Laure : « Laure était pâle, assise très droite sur sa chaise, et elle regardait fixement devant elle sans répondre » (CO : 36). Laure paraît pourtant moins « courageuse » qu’Ouma quand elle s’approche à la nature sauvage : « Laure ne veut pas entrer dans la forêt » (CO : 69).

Peut-être moins libre aussi, Laure porte un désir d’être indépendante : « Au commencement, elle était allée à l’école, comme moi, parce qu’elle disait qu’elle voulait apprendre à travailler pour ne pas avoir besoin de se marier. Mais à cause de Mam, elle a dû y renoncer […], elle est devenue sombre, taciturne, ombrageuse » (CO : 104).

Les deux femmes sont également décrites – plus ou moins directement – comme des êtres intelligents et savants : « Laure est plus intelligente que moi, Mam le répète chaque jour, elle dit qu’elle sait poser les questions quand il le faut » (CO : 24). L’intelligence d’Ouma est sous-entendue à travers son histoire où elle raconte comment elle a réussi de s’adapter pour survivre dans des cultures contradictoires. Après des années d’étude et de travail chez les religieuses en France, elle est arrivée chez les manafs à Maurice où vivait sa mère qu’elle ne reconnaissait pas : « Je ne savais rien faire, je ne pouvais pas courir, ni pêcher, ni faire du feu, je ne savais même pas nager. […] Alors j’ai commencé à apprendre tout ce que j’ignorais » (CO : 233).

Ouma et Laure ont aussi en commun un mépris envers la quête d’or d’Alexis, et elles révèlent ainsi une connaissance que le narrateur n’aura que vers la fin du roman. Par conséquent, Alexis ne parle guère de son rêve en mer et du Corsaire inconnu avec Laure, « parce qu’elle disait que c’étaient des chimères, comme celles qui avaient ruiné notre

famille » (CO : 105). Et après avoir découvert la cachette vidée du trésor et constaté l'échec de sa quête d'or, il a honte quand il pense à ce que sa sœur lui aurait dit si elle le voyait :

> Pour la première fois depuis longtemps, je pense à Laure, il me semble que je sors de mon rêve. Que penserait-elle de moi si elle me voyait ainsi, couvert de poussière, au fond de cette tranchée, les mains ensanglantées à force d'avoir creusé ? Elle me regarderait de son regard sombre et brillant, et je sentirais la honte (CO : 237).

Des médiateurs ou des modèles éthiques ?

En décrivant les qualités de Laure et d'Ouma, l'on pourrait suggérer que les femmes sont des guides pour le protagoniste dans ce roman, surtout si l'on regarde un exemple comme le suivant : « Ouma m'a montré ce que je dois faire, elle me l'a dit, à sa façon, sans parole, simplement en apparaissant devant moi comme un mirage » (CO : 348). Pourtant, selon ma lecture, elle n'est pas un mirage, mais plutôt un « visage » au sens lévinassien du terme. Par conséquent, elle est, comme indique aussi Bénédicte Mauguière, « une personne à part entière et non une simple initiatrice » (Mauguière : 469). Ouma n'est pas un simple moyen pour la croissance personnelle du protagoniste. Son rôle est central et le narrateur ne peut pas exister sans elle « du fait même de sa différence » (Mauguière : 468). La relation entre Ouma et Alexis est valorisée puisqu'elle est caractérisée par l'acceptation des différences – une attitude que l'on peut considérer comme « éthique » selon la philosophie de Lévinas.

Peut-être les actions d'Ouma et de Laure pourraient-elles également servir de modèles pour des actes éthiques ? Cette question est difficile à résoudre quand on ne sait pas ce qui est une action éthique ou pas. La philosophie de Lévinas n'en donne curieusement pas beaucoup d'exemples, mais il mentionne occasionnellement des images de la Bible ou des gens qui sortent le pain de sa propre bouche pour le donner à un étranger (Critchley : 21).

À ce propos, Ouma est justement préoccupé par la faim de l'autre. Elle fait de son mieux pour nourrir le narrateur même au début quand ils se connaissent à peine :

> « Quand elle arrive là, elle pose le poisson que j'ai harponné sur une pierre plate, et elle dit : « C'est à toi. »
> Comme je proteste pour le lui rendre, elle dit :
> « Tu as faim, je vais te faire à manger. » (CO : 223).

Elle s'assure d'abord de nourrir l'autre avant de penser à elle-même. Laure manifeste une attitude ressemblante quand elle rend visite à « des Indiennes, des femmes plus pauvres qu'elle qui vivaient sur les collines de Forest Side, à qui elle apportait un peu de nourriture, des vêtements usés, ou bien avec qui elle bavardait de longs moments » (CO : 104).

La première rencontre entre Alexis et Ouma est également motivée par la volonté de donner l'autre à boire pour le soigner d'un coup de chaleur : « À côté de moi, il y a un enfant et une fille, aux visages sombres, vêtus de haillons comme les manafs. La jeune fille a un chiffon dans ses mains, qu'elle tord pour faire tomber des gouttes d'eau sur mes lèvres » (CO : 205). Ouma, avec son frère Sri, sont ainsi considérés comme les sauveurs du narrateur : « Tout à coup, ils s'en vont. Je voudrais les appeler, les retenir. Ce sont les premiers êtres humains que j'ai vu depuis des mois. […] Ce sont eux qui m'ont sauvé » (CO : 206).

Ces exemples en tant qu'indices d'actions éthiques sont pourtant un peu faibles puisque Lévinas n'est donc pas explicite sur ce qu'il considère comme un acte éthique. Et comment pourrait-on savoir la motivation de Laure quand elle vers la fin du roman choisit de vivre parmi les religieuses « auprès des Indiennes hydropiques, des cancéreuses […], les enfants fiévreux au gros ventre, pour qui elle fait cuire des marmites de riz, pour qui elle va arracher un peu d'argent auprès des « bourzois » de sa caste » (CO : 360) ? Est-ce pour faire de la charité ? En effet, Lévinas ne tarde pas à nous rappeler que « la 'charité' a malheureusement souvent tenu lieu de justice » dans ce monde (Cailler : 128). Sur ce point, on peut peut-être déceler un parallèle possible entre Lévinas et l'auteur du *Chercheur d'or*.

Le Clézio, comme le philosophe, exprime également un engagement éthique, mais « sans jamais céder au discours idéologique ou à l'injonction moralisante », selon Marina Salles (Salles : 307). Elle continue : « Pour Le Clézio, écrire est 'un acte [qui] se charge d'une certaine valeur morale', morale ne signifiant pas moralisante, car '[l]e rôle de l'écrivain ne consiste pas […] à proposer intentionnellement un sens moral applicable au monde qu'il décrit' » (Salles : 309).

Au lieu des prescriptions moralisantes, Lévinas présente sa conception des conditions d'une éthique. Ces conditions constituent aussi l'occupation privilégiée de cette analyse. Je les trouve exprimées notamment à travers la description d'autrui comme vulnérable et incompréhensible dans *Le Chercheur d'or*, comme dans l'importance de la réponse que « le moi » donne à autrui (qui s'expose dans sa fragilité devant lui par son visage est sa peau). À mon avis, la présentation des femmes Ouma et Laure peut être interprétée comme une illustration de l'idée lévinassienne selon laquelle le sujet doit comprendre sa responsabilité pour l'autre et s'efforcer à le protéger, et que c'est ainsi qu'il « apparaît » comme sujet.

Lévinas et le féminin

Dans cette analyse, j'ai utilisé la philosophie de Lévinas pour présenter une interprétation de la constitution du sujet dans le roman de Le Clézio. En ce qui concerne justement la

présentation de la femme, cette association pose pourtant des difficultés. Quand j'ai considéré l'autre comme autrui étant femme ou homme, Lévinas affirme qu'ils ont une nature avec des qualités différentes et alors des rôles différents. Même s'il est discutable, il paraît que le sujet chez Lévinas est toujours un homme. La femme par contre est présentée comme faisant partie du foyer. Elle prépare l'homme à sa rencontre avec l'autre, mais elle ne participe pas dans cette rencontre elle-même. Cette partie de la philosophie lévinassienne est peut-être la plus contestée et critiquée, et pour embrouiller l'image encore plus, sa présentation du féminin change d'une œuvre à une autre au cours des années.

Une des premières critiques est venue de Simone de Beauvoir. Elle a mentionné le philosophe et son œuvre *Le temps et l'autre* (1947) dans une note de l'introduction au *Deuxième Sexe* (1945), pour exemplifier des descriptions essentielles de la relation entre les sexes comme une relation où l'homme est considéré comme l'Absolu, le sujet, et la femme comme l'autre (Beauvoir : 15).

En ce qui concerne *Totalité et Infini* (1961), la présentation de la nature et de la place du féminin y est plutôt patriarcale, dit Stella Sandford dans l'article « Levinas, feminism and the feminine ». Lévinas affirme ici que la femme ne peut pas prendre une part dans la relation éthique, elle est seulement une condition de cette relation (Sandford : 147). Cela pose des problèmes pour un lecteur féministe, comme dit Diane Perpich dans *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas* :

> Feminists who see in Levinas's ethics an important valorization of difference and a rejection of essentialist and reductive conceptions of human nature find themselves in the difficult position of having to defend, or at least account for, this notion of the feminine and for the seemingly sexist, patriarchal language in which it is expressed (Perpich : 29).

Une faible consolation sont les points de vue du philosophe dans *Totalité et Infini* concernant une distinction entre la femme et le féminin (Sandford : 148). Il est difficile de décider si le féminin chez Lévinas peut être interprété littéralement ou métaphoriquement, et le rapport entre les deux notions reste un peu flou. La conclusion de Sandford est alors que la réflexion sur le féminin dans la philosophie lévinassienne ne semble pas être une ressource pour le féminisme, mais elle continue :

> [T]here is an awful lot more to feminist reading than this, and many reasons why feminist might want to continue to read Levinas. Levinas's texts and the various feminist responses to them reveal […] intriguing things about the ways in which we think about certain phenomena and suggest intriguing possibilities for rethinking them (Sandford : 157).

Sandford suggère alors que les catégories de l'homme et de la femme sont parmi les phénomènes que l'on devrait repenser. Elle propose que la philosophie lévinassienne implique une analyse des différences de sexes qui va au delà des oppositions binaires, même si le philosophe n'avait pas l'intention de favoriser une telle idée (Sandford : 158). Tina Chanter, qui présente une autre perspective sur la relation entre le féminin et l'éthique chez Lévinas, constate de même que l'on ne peut pas sortir du langage masculin, mais que Lévinas a ouvert la voie à une sorte de pensée de l'autre qui ne cherche pas à l'expliquer simplement en l'opposant au même :

> [W]e can try to think our otherness as not simply different from the sameness of male language. And this is why Levinas, by taking to the extreme otherness of the feminine, can be said at the time to have recognized a space for some kind of thinking of the other outside its opposition to the same (Lévy 2006 : 495)[51].

Ainsi que je comprends cette citation, Chanter, comme Sandford, finissent par formuler une attitude à l'égard du féminin que Lévinas n'avait pas l'intention de présenter, mais que son œuvre néanmoins implique avec sa méfiance du langage ontologique structuré par des oppositions binaires.

Dans mon analyse du *Chercheur d'or*, j'ai eu l'intention de montrer comment on peut repenser des phénomènes comme l'autre, le sujet et les relations interpersonnelles en m'appuyant sur la philosophie de Lévinas. Cela n'implique pas nécessairement une analyse de la femme et du féminin en accord avec le philosophe. Je me suis plutôt appuyé sur l'idée que la femme peut participer dans l'éthique, une idée soutenue par Karen Lévy et Claire Katz par exemple[52]. J'ai alors considéré les personnages – féminins ou masculins – comme « autres », comme des êtres vulnérables et essentiels pour le développement du narrateur.

<u>Autrui – l'autre « non-occidental »</u>

Quand je choisis de consacrer une partie de mon analyse thématique du *Chercheur d'or* à autrui envisagé dans une perspective post-coloniale, ce n'est pas pour souligner l'altérité d'un représentant du « tiers-monde » comme plus « profonde » ou « forte » que l'altérité d'un autre occidental, mais pour rendre hommage aux personnages non-occidentaux dans le roman, et pour souligner l'engagement humaniste qui imprègne toute l'œuvre leclézienne.

---

[51] Karen Lévy cite ici Tina Chanter dans l'article « Feminism and the Other », (dans Bernasconi, Robert et Woods, David (dir.) : *The Provocations of Levinas*, Londres, Routledge, 1988, p. 53).

[52] Claire Katz : « [T]he feminine does, in spite of what Levinas previously said, participate in the ethical » (Lévy 2006 : 496 en citant Claire Katz dans *Levinas, Judaism, and the Feminine: The Silent footsteps of Rebecca,* Bloomington, Indiana University Press, 2003, p. 94).

Beaucoup de mal a été fait contre des peuples non-occidentaux à cause de la cupidité des colonialistes[53]. Les valeurs matérialistes qui motivaient souvent ces colonialistes sont mises en cause dans l'écriture de Le Clézio. Mauguière l'explique ainsi :

> Chez Le Clézio, les produits économiques et matériels promis par l'entreprise coloniale sont dénoncés, le seul rapport d'Alexis avec l'Europe est la guerre et son père et ruiné par un projet industriel ambitieux. Le trésor n'est pas matériel mais humain, il réside dans une rencontre authentique avec l'autre [...]. Un avenir meilleur est réservé à celui qui ne craint pas d'aller vers l'Autre (Mauguière : 473).

L'extrait suivant d'une conversation entre le narrateur et le capitaine Bradmer cache une critique de la conduite des hommes en quête de biens matériels.

> « Voulez-vous dire que vous ne croyez pas à l'existence de ce trésor ? »
> Il secoue la tête.
> « Je ne crois pas que dans cette partie du monde – il montre d'un geste circulaire l'horizon – il y ait eu d'autre fortune que celle que les hommes ont arrachée à la terre et à la mer au prix de la vie de leurs semblables » (CO : 164).

Le capitaine Bradmer représente alors une voix critique de l'Occident, quoiqu'il ne fasse pas vraiment partie d'un groupe marginalisé[54]. De même que le capitaine Bradmer, Ouma exprime plusieurs fois son avis concernant des valeurs matérielles et les conséquences d'une conception de l'argent comme plus valable que l'homme : « L'or ne vaut rien », dit-elle, « [v]ous autres, le grand monde, vous croyez que l'or est la chose la plus forte et la plus désirable, et c'est pour cela que vous faites la guerre. Les gens vont mourir partout pour posséder l'or » (CO : 269). Ouma, son frère Sri et le garçon Denis sont des gens opprimés par les colonialistes, quant au narrateur et sa famille qui sont des Blancs et représentants des valeurs occidentales.

Isabelle Roussel-Gillet affirme dans son analyse du roman que « [l]'auteur fait des 'choix politiques' : il prend le parti des persécutés, humbles, pauvres et de couleur » (Roussel-Gillet : 14). Marina Salles exemplifie cette idée quand elle remarque que c'est « Denis, le jeune Mauricien, qui offre à Alexis son 'baptême de mer' dans une pirogue de pêcheur (CO 44-55) », et que « [l]a rencontre avec Ouma, la jeune 'Manaf', sera décisive

---

[53] Il faut ici mentionner que les conséquences du colonialisme ne sont pas uniquement négatives, comme indique Marina Salles : « Le déracinement et l'errance de milliers d'hommes sont une des conséquences du colonialisme et l'œuvre de Le Clézio est traversée par ces cortèges d'exilés économiquement et politiques avec leur vêtements usagés et leurs bagages de fortune [...]. Mais 'ce n'est pas si négatif, les hommes sont faits pour se rencontrer', affirme l'auteur » (Salles : 87-88).

[54] Pourtant, sa place est un peu hors de la société des Blancs : en choisissant de passer sa vie en mer, il rompt avec des mœurs ou conventions des occidentaux.

pour détacher le Chercheur d'or des valeurs matérielles occidentales représentées par le trésor du Corsaire, et réorienter sa quête dans un sens plus intériorisé » (Salles : 88). Pourtant, l'éducation et l'appartenance à la culture occidentale ressortent parfois de la narration d'Alexis, même s'il représente lui-même un groupe un peu marginalisé parmi les Blancs étant donné que sa famille est relativement pauvre. Ses choix de mots sont révélateurs à cet égard, par exemple l'emploi du mot « sauvage » dans les descriptions suivantes d'Ouma et de Sri : « Elle me regarde. Il n'y a pas de gêne en elle, simplement la beauté sauvage » (CO : 229), et : « Souple et rapide comme un animal, elle glisse entre les buissons, elle saute de roche en roche au fond de la vallée. Debout à côté du vieux tamarinier, je la vois un moment encore, escaladant le flanc de la colline, pareille à un cabri sauvage » (CO : 224).

À propos de Sri, Alexis écrit qu'il n'est pas « sûr de ne pas avoir vu un cabri, un chien sauvage » (CO : 255), et que « [c]'est son regard que je reconnais, sauvage, inquiet, mais aussi doux et brillant, et qui va droit vers moi, sans se détourner. Je laisse là mes papiers, je marche vers lui, sans hâte, pour ne pas l'effrayer » (CO : 254).

Cependant, le lecteur reconnaît une ironie et un point de vue opposé à travers la voix d'Ouma (et occasionnellement à travers celle du Capitaine Bradmer). On peut aussi se demander si le mot « sauvage » a nécessairement un sens péjoratif puisque le narrateur utilise le même mot une fois pour caractériser sa sœur et lui-même : « Nous ne voyons personne, au temps de Boucan. Nous sommes devenus, Laure et moi, de véritables sauvages » (CO : 35). Pourtant, une formulation comme « [t]ant d'attention de cette fille sauvage pour une jeune fille de la bourgeoisie m'amuse » (CO : 253) pour décrire la curiosité (et peut-être la jalousie) d'Ouma à l'égard de la sœur du narrateur ne favorise pas une telle idée. Le narrateur fait justement son autocritique sur ce discours ultérieurement (« Je crois que, pas à un seul moment, je n'ai compris alors ce qui se passait en elle » CO : 243). À la défense du narrateur, il faut aussi rappeler que la conception des « non-occidentaux » comme sauvages est typique pour les Blancs de l'époque historique dans laquelle le protagoniste écrit. Et à l'exception du mot « sauvage », la péjoration ne caractérise guère ses images et ses rencontres avec autrui.

En revanche, Alexis témoigne clairement d'une attitude négative en décrivant son propre groupe, les Blancs. C'est surtout les « sirdars » qui doivent passer par son regard critique. La première fois qu'il visite un champs de canne à sucre, il est pétrifié par la dureté et l'injustice qu'il y voit (CO : 20-21). Parfois il dit même qu'il haït les sirdars :

> Je les méprise plus que tout au monde, parce qu'ils sont endurcis et méchants, et qu'ils battent les pauvres à coups de bâton quand les fardeaux de canne n'arrivent pas assez vite jusqu'à la charrette. Mais le soir, ils reçoivent double paye et ils se saoulent à l'arak. Ils sont lâches et

> obséquieux avec les *field managers*, ils leur parlent en ôtant leur casquette et en feignant d'aimer ceux qu'ils ont maltraités auparavant (CO : 65).

Il utilise aussi l'expression « martyrs de la canne » (CO : 65) en parlant des « gunnies », les travailleurs opprimés des champs. L'extrait montre également son mépris à l'égard de l'attitude apprêtée – l'hypocrisie – qui à son avis caractérisent les Blancs à l'île Maurice.

Alexis devient de plus en plus conscient du traitement injuste que subissent les travailleurs, et il décrit un *field manager*, « un certain Dumont », comme « pire qu'un sirdar » parce qu'il « frappe les ouvriers à coups de canne, et […] vole la paye de ceux qui se plaignent de lui » (CO : 67).

Il apprend aussi vers la fin du livre que le peuple d'Ouma a été maltraité comme une conséquence des émeutes des ouvriers : « Je comprends qu'on les emmène […] n'importe où, ailleurs, pour les embarquer dans les cales d'un bateau, vers leurs pays, pour qu'ils ne demandent plus de l'eau, du riz, du travail, pour qu'ils ne mettent plus le feu aux champs des Blancs » (CO : 370), et il voit cette brutalité comme une « catastrophe qui est en marche » (CO : 371).

Outre qu'exprimer son mépris envers les oppressions des noirs et des « manafs », Alexis commence petit à petit à adopter les idées de ces groupes : déjà à Boucan, il a apprécié les « leçons » de Denis qui l'initie à une autre façon de vivre qui s'oppose à la vie conforme et aux mœurs des Blancs. Denis, avec un « visage lisse », « sombre » et « indéchiffrable » (CO : 17) l'apprend également (indirectement) des conceptions éthiques en se présentant comme « la garde de [s]on âme » (CO : 15)[55]. Il est ainsi associé à Ouma qui souligne les valeurs éthiques plutôt que les valeurs matérielles. Les autres ne considèrent pas ce garçon comme « un ami, parce qu'il est noir », mais Alexis n'a pas fait siens ces préjugés. Il affirme qu'il « aime Denis » :

> [I]l sait tant de choses à propos des arbres, de l'eau, de la mer. Tout ce qu'il sait, il l'a appris de son grand-père, et de sa grand-mère aussi, une vielle Noire qui habite les Cases Noyale. Il connaît le nom de tous les poissons, de tous les insectes, il connaît toutes les plantes qu'on peut manger dans la forêt, tous les fruits sauvages, il est capable de reconnaître les arbres rien qu'à leur odeur, ou bien en mâchonnant un bout de leur écorce. Il sait tellement de choses qu'on ne s'ennuie jamais avec lui (CO : 17).

Le protagoniste retrouve le bonheur partagé avec Denis des années plus tard dans les rencontres avec Ouma : « Tout d'un coup je me souviens de ce que j'ai perdu depuis tant

[55] Cette expression fait d'ailleurs résonner une expression chère à Lévinas : la vocation d'être « le gardien de son frère » (Chalier : 68).

d'années, la mer à Tamarin quand avec Denis nous nagions nus à travers les vagues. C'est une impression de liberté, de bonheur » (CO : 229).

Avant le deuxième voyage à Rodrigues, Alexis montre qu'il a adopté d'autres points de vue d'Ouma : « Je veux fuir les gens du 'grand monde', la méchanceté, l'hypocrisie » (CO : 315). Auparavant, Ouma lui avait communiqué son mépris des « gens de Maurice, ils mentent et ils vous trompent, c'est pour cela que nous restons cachés dans les montagnes » (CO : 233). Mais sa conception de l'or ne change pas si facilement : il sait que « [p]our elle, le trésor ne compte pas, elle méprise l'or comme tous les manafs » (CO : 252), mais il lui faut encore plus de temps et d'échec avant qu'il comprenne lui-même son erreur sur ce point.

Il paraît difficile pour le protagoniste de se débarrasser du mode de vie des Blancs, même s'il en est critique. Retourné à l'île Maurice à cause de sa mère malade, il reçoit une offre d'emploi comme contremaître sur les plantations de son cousin Ferdinand. Conscient de son choix erroné, il résigne cependant tout de même puisqu'il se sent obligé d'accepter le poste pour des raisons financières. Il proclame alors sa décision avec une certaine ironie : « Me voici devenu sirdar ! » (CO : 346).

Encore une fois, c'est Ouma qui lui montre un meilleur chemin :

> C'est ainsi que je prends la décision de tout abandonner, de tout jeter hors de moi. Ouma m'a montré ce que je dois faire, elle me l'a dit, à sa façon, sans parole, simplement en apparaissant devant moi comme un mirage, parmi tous ces gens qui viennent travailler sur ces terres qui ne seront jamais à eux (CO : 348).

Comme dans une tentative de faire pénitence de ses erreurs, Alexis se met alors à travailler avec les ouvriers :

> [J]'ai commencé moi aussi à déterrer les pierres et à les jeter avec les autres. Nous travaillons sans interruption, tandis que le soleil descend vers l'horizon, brûle nos visages. […] Je pense aux esclaves […] ceux que Laure appelle les « martyrs », qui sont morts dans ces champs, ceux qui se sont échappés vers les montagnes du sud, au Morne… Le soleil est tout près de l'horizon. Comme à Rodrigues, il me semble que sa brûlure aujourd'hui m'a purifié, m'a libéré (CO : 349).

Quand Alexis ensuite est confronté avec son chef qui l'interdit de travailler avec les « gunnies » (« car jamais aucun Blanc ne travaille dans les champs » CO : 350), il donne sa démission.

La période qui suit est marquée par l'autocritique du narrateur : il s'accuse pour ne pas avoir été conscient de l'effort qu'Ouma a fait pour être près de lui (« Comment ai-je pu rester si longtemps sans comprendre ? » CO : 353), et après la mort de sa mère il admet que

c'était un délire de tout abandonner pour chercher l'or : « Quand mon père est mort, il me semble que j'ai commencé à descendre en arrière, vers un oubli que je ne peux accepter, qui m'éloigne pour toujours de ce qui était ma force, ma jeunesse. Les trésors sont inaccessibles, impossibles. Ils sont '[l']or du sot' » (CO : 359). Depuis, il semble prêt à consacrer sa vie à d'autres quêtes que celles des trésors matériels : « [J]e ne pense guère à l'or, je n'en ai plus l'envie » (CO : 365). Maintenant c'est la présence d'Ouma qu'il sent « partout, autour de [lui] » (CO : 372), et qu'il appelle « Nada the Lily, que j'ai trouvé au lieu du trésor » (CO : 374).

<u>Les thèmes postcoloniaux chez Emmanuel Lévinas</u>

J.M.G. Le Clézio est un écrivain qui est souvent associé à des thèmes post-coloniaux. Dans le livre *Le Clézio, Notre contemporain,* Marina Salles discute justement le rapport entre l'œuvre leclézienne et la colonisation. Elle ouvre le chapitre « Écrire pour témoigner : Les avatars de la colonisation » avec une citation de Lévinas[56]. Les associations entre Lévinas et le post-colonialisme dans la réception du philosophe ne sont pas nombreuses, ni les liens entre le philosophe et Le Clézio, mais la citation précédente montre qu'ils existent.

Une autre critique qui mentionne les liens entre Lévinas, les romans lecléziens et la thématique post-coloniale est Karen Lévy. Dans son article « To Approach, to Welcome, to Contest : Lévinasian Teaching and the Feminine in Le Clézio's Mauritian Sagas » (2006), Lévy affirme que les sujets comme la paix et les droits de l'homme deviennent de plus en plus importants dans les écrits de Lévinas à partir de 1970 (Lévy 2006 : 490). Ces thèmes sont encore liés à la responsabilité, la conséquence du processus constitutif du sujet. Selon Lévy, Lévinas « explores in depth the process through which a subject is destabilized by the face-to-face encounter and held captive to the other's destitution, bearing responsibility for her/his very life » (Lévy 2006 : 490). Lévy affirme encore que « Levinas relentlessly exposes the egocentric humanism of Western nations for whom peace signifies first preserving and protecting one's own identity and possessions in the face of a possibly menacing outsider » (Lévy 2006 : 490). La solution – ou plutôt la condition qui précède la solution de ce problème – est une déstabilisation radicale de toutes les relations interpersonnelles. C'est l'importance de l'autre incompréhensible (« incomparable à rien et à personne ») qui doit fonder ces

[56] « 'L'œuvre politique de la décolonisation se trouve rattachée à une ontologie, à une pensée de l'être, interprétée à partir de la signification culturelle et multivoque.' Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, 1972 » (Salles : 71).

relations (Lévy 2006 : 490). Autrui m'apprend ainsi quelque chose de complètement nouveau, et une relation avec autrui a le pouvoir de me transformer.

Alors que la question d'altérité est souvent associée à l'Autre comme représentant du tiers-monde, Lévinas souligne plutôt qu'autrui – étant occidental ou « oriental » – est toujours « autre », et que c'est ma responsabilité de protéger ce mystère qui l'entoure. Dans *Le Chercheur d'or*, les personnages qui bouleversent (et peut-être transforment) le narrateur sont des Blancs (par exemple Laure, Mam et le capitaine Bradmer) comme des Noirs (Denis) et des « métissés » (Ouma). Dans tous les cas, l'autre est une source incompréhensible et inépuisable pour le sujet. Le Clézio cherche ni à réduire l'autre au même, ni à le caractériser comme un être exotique, mais à protéger les côtés incompréhensibles de tous les « autres ». Comme dit Marina Salles : « L'ethnocentrisme, le primitivisme illustrent l'extrême difficulté pour chaque homme de concevoir l'altérité. Que cherche-t-on dans l'Autre ? La différence qui conforte dans le sentiment de son identité singulière ou le miroir que révèle la part d'inconnu en soi ? » (Salles : 90). Le Clézio s'oppose à l'exotisme et l'archéologie qui « ont en commun de figer les peuples dans des images intemporelles » (Salles : 90-91). L'objectif de l'écrivain est à retrouver dans l'article de Bénédicte Mauguière : l'unité entre Alexis et Ouma dans *Le Chercheur d'or* se fait « à partir de la différence pleinement acceptée et non à partir de deux semblables » (Mauguière : 472). Et à cette affirmation je veux ajouter : comment pourrait-on savoir si nous sommes semblables quand nous ne pouvons jamais nous mettre dans la peau de l'autre ? Affirmer que nous sommes semblables, ce serait réduire l'autre au même. Donc, selon ma lecture, c'est pour souligner l'altérité d'autrui que le narrateur décrit les visages de ceux qu'il aime comme « indéchiffrables » (CO : 17) et leurs paroles comme « insaisissable[s] » (CO : 25).

Ces idées éthiques ne donnent peut-être pas une réponse aux problèmes comme l'ethnocentrisme et l'exploitation de l'homme, comme indique Critchley : « Levinas's big idea does not suffice for the solution of all pressing and often conflicting ethical problems ». Mais il ajoute aussi : « [T]he strength of Levinas's position lies, I would claim, in reminding us of the nature of the ethical demand […]. Levinasian ethics might not be a sufficient condition for a complete ethical theory, but it is, in my view, a necessary condition for any such theory » (Critchley: 28).

L'effacement et la transformation du sujet

J'ai déjà mentionné qu'Alexis subit une période d'autocritique vers la fin du livre. Les exemples autocritiques qui montrent un changement de la conception de lui-même et d'autrui peuvent être interprétés comme des « indices » d'une transformation chez le narrateur. Alexis corrige alors sa conception d'autrui (par exemple quand il avoue qu'il n'avait pas compris Ouma ou sa sœur), mais il paraît aussi comprendre qu'il a eu tort par rapport à d'autres choix qu'il a fait, surtout en ce qui concerne la quête d'or. Pendant la deuxième « étape » de la quête d'or, Alexis arrive à un certain point où il comprend qu'il ne trouvera pas d'or. Il commence alors à se critiquer lui-même, par exemple en parlant de Fritz Castel qu'il avait employé pour faciliter la quête du trésor : « Peut-être qu'il s'est laissé prendre pas la même fièvre que moi, celle qui fait tout oublier, le monde et les hommes, à la recherche d'un mirage, d'un éclat de lumière » (CO : 261).

Il avoue également qu'il n'avait pas vraiment fait attention à ce que disait sa sœur pendant la jeunesse où il rêvait de partir : « [J]e l'écoutais à peine, parce qu'en ce temps-là, je n'avais d'autres pensées que pour la mer, et pour le *Privateer* » (CO : 105). Mais ses idées et valeurs d'auparavant ont changé : « Alors je ne pense guère à l'or, je n'en ai plus l'envie » (CO : 365).

Alexis se pose alors des questions sur les choix qu'il fait, mais les réponses ne sont pas explicitées. Par exemple : « Peut-être que je devrais retourner sur mes pas, remonter à bord. Dans quatre jours, je serais à Port Louis, je prendrais le train, je marcherais sous la pluie fine vers la maison de Forest Side, j'entendrais la voix de Mam, je verrais Laure » (CO : 185). Le roman ne prescrit pas les choix qu'il faut faire dans la vie, mais le roman peut malgré cela exprimer une éthique.

Le Clézio est un écrivain préoccupé par l'éthique, et plus précisément par les relations éthiques avec autrui, comme indique Marina Salles : « [S]on œuvre […] développe une parole humaniste, exprime la quête d'un rapport essentiel à l'Autre et au monde » (Salles : 307). Elle dit également que Le Clézio en parlant de ses nouvelles du recueil *Cœur brûlé* « confie être préoccupé par l'usage qu'on fait d'autrui » (Salles : 307). Pourtant, il cherche à éviter les descriptions moralisantes. Son « discours 'orienté' ne s'accompagne d'aucune forme d'autorité, l'auteur refusant tous les systèmes et tous les dogmatismes » (Salles : 308). L'écrivain ne vise pas non plus à rasséréner le lecteur, mais à le réveiller : « La distance critique vise à produire un choc salutaire, un ébranlement du confort idéologique du lecteur sur des sujets tels le modèle unilatéral de progrès et la question de l'altérité » (Salles : 306).

Alors, plutôt qu'analyser les actions du protagoniste comme morales ou amorales (comme sa tentative de faire pénitence de ses erreurs en commençant à travailler sur les champs), je vais utiliser sa parole comme une source pour trouver des réponses à la question de la transformation. Alexis identifie notamment la rencontre avec Ouma comme « transformante » en disant que « nous sommes dans une nuit profonde et lente qui nous pénètre et nous transforme » (CO : 244). Il exprime encore que la présence d'Ouma fait naître une force en lui après qu'ils sont plongés dans l'eau ensemble pour la première fois : « Jamais je n'ai imaginé que cela pourrait m'arriver, que je pourrais ressentir une chose pareille. C'est comme une force qui naît en moi, qui se répand dans tout mon corps, un désir, une brûlure » (CO : 222). Keith Moser remarque aussi que « l'euphorie partagée avec Ouma est plus forte que celle qu'il exprimait dans le contact avec la nature » (Moser : 184)[57]. Quand il est plus réservé par rapport au potentiel de changement intérieur (comme condition des choix éthiques) chez le protagoniste, nous partageons l'avis que les rencontres avec Ouma déstabilisent le narrateur (Moser : 183), ce qu'exprime Alexis ici : « Je pense à son nom étrange, un nom indien, dont elle a fait résonner les deux syllabes, un nom qui me trouble » (CO : 213). Moser ajoute qu'Alexis est « irresistibly drawn to her and immediately recognizes that his life will forever be altered » (Moser : 183).

Keith Moser analyse aussi les expériences sexuelles que partagent Ouma et Alexis. Selon lui, la sexualité ainsi qu'elle est décrite dans les livres les plus récents de Le Clézio est une force qui a la capacité de transformer l'être et d'annuler le temps et l'espace (Moser : 173), et qui ouvre ainsi la possibilité d'un réveil éthique (Moser : 182). Comme ma lecture du roman vient de l'indiquer, mon point de vue est qu'un tel réveil éthique n'y est pas exclusivement lié à la sexualité. La proximité, la rencontre avec autrui à travers son visage, ont le pouvoir de réveiller le sujet et de le transformer. Le sujet doit déjà dans cette rencontre faire un choix éthique parce que le visage et la peau d'autrui expriment une vulnérabilité qui commande la protection.

La fin du livre révèle aussi, à mon avis, qu'Alexis est en train d'adapter une position éthique envers autrui. Lévinas dit que la relation éthique est « un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même. Au mythe d'Ulysse retournant à Ithaque, nous voudrions opposer l'histoire d'Abraham quittant à jamais sa patrie pour une terre encore inconnue » (Lévinas 2001 : 267). Comme Abraham, Alexis ne choisit pas de prendre refuge dans sa ville natale, mais il cherche « une terre encore inconnue » à la fin du livre.

[57] Moser : « [I]t is equally important to note that the euphoria shared with Ouma is even stronger than that which he experienced when communing with nature's elements » (Moser : 172).

Auparavant il avouait qu'il avait « peur d'abandonner ce que j'ai été, sans espoir de retour » (CO : 182), mais finalement il paraît qu'il s'est débarrassé de sa nostalgie envers l'enfance et le passé en brûlant ses journaux. Il semble prêt pour chercher l'inconnu.

La thématique de l'effacement revient plusieurs fois dans le livre[58], et pourrait également être interprétée à la faveur de l'idée qu'Alexis subit une transformation naissante. La thématisation de l'effacement est surtout présentée par les gestes d'Ouma, qui apprend le narrateur à effacer ses traces. Plus qu'une fois, elle efface ses « traces au bord de la rivière avec de l'eau » (CO : 223). Ce geste d'effacement peut être lu comme un symbole pour la volonté de faire place à l'autre (s'effacer) au lieu de mettre soi-même au centre[59]. Ce geste est essentiel si l'on a pour objectif de protéger l'autre avec tous ses moyens, si l'on prend au sérieux l'appel de responsabilité pour autrui qu'exprime le visage.

Il me paraît qu'Alexis est en train de comprendre sa responsabilité pour autrui et son rôle comme inférieur à celui d'autrui quand il prend la décision d'effacer lui-même ses traces : « J'ai sorti de mon sac les papiers du trésor qui me restent encore, les cartes, les croquis, les cahiers de notes que j'ai écrits ici et à Rodrigues, et je les ai brûlés sur la plage » (CO : 373). Et il rappelle que le Corsaire avait fait la même chose « pour être enfin libre » (CO : 373). Peut-être comprendra-t-il comme Lévinas, qu'« au moment même où tout est perdu, tout est possible » (Lévy 2001 : 259)[60] ?

En effet, plusieurs éléments dans *Le Chercheur d'or* thématisent l'effacement de la trace du « moi » au sens où ils présentent autrui comme plus importante que le « moi ». Comme on vient de le voir, le roman insiste par exemple sur le silence et l'appel, et ces éléments servent à mettre le sujet « à côté de l'histoire ». Au lieu d'insister sur sa propre parole, le narrateur montre une fascination pour et un besoin de la voix et de l'appel d'autrui. Quand il se tait, c'est alors pour s'effacer et céder la place à l'autre. Le silence, l'appel et les actes concrets d'effacement nous révèlent alors une volonté de présenter le rôle du sujet comme inférieur au rôle d'autrui. J'ai aussi souligné que le narrateur sensible se fie à ses sensations plutôt qu'à sa capacité intellectuelle. Au lieu de proclamer « cogito ergo sum »,

---

[58] Selon Alain Buisine dans l'article « Effacements », la structure romanesque du *Chercheur d'or* « est entièrement réglée par la question de la trace et de son effacement » (Buisine : 97).

[59] La thématique de l'effacement a été interprétée différemment dans des critiques divers. Mon interprétation de ce phénomène ressemble à celle de Roussel-Gillet dans *Étude sur Le Chercheur d'or*. Pour elle, cette thématique représente « un désir de s'effacer pour accueillir l'autre » (Roussel-Gillet : 35). D'autres critiques, comme l'article « Effacements » d'Alain Buisine (dans Gabrielle Althen (dir.) : *SUD, Revue Littéraire « J.M.G. Le Clézio, Le malheur vient dans la nuit »,* 1989, pp. 95-109), présente une autre interprétation de l'effacement qui diffère de la mienne.

[60] Karen Lévy cite ici Lévinas dans *De l'existence à l'existant* [1947], (Paris, Vrin, 1981, p. 158).

l'idée ressortant du récit est alors que le protagoniste existe grâce à l'autre : face à l'altérité, le narrateur ne peut pas se servir de son intellect. Il doit s'ouvrir à une expérience qu'il ne contrôle pas, une expérience venue de l'autre. Dans ces moments, il doit s'effacer : faire un pas de côté pour laisser à autrui la place au centre.

Conclusion

L'idée de l'altérité est très présente dans *Le Chercheur d'or* : ce dont on ne peut pas comprendre, mais qui bouleverse l'être. Le besoin de l'autre et l'expérience de son altérité sont alors thématisés tout au long du roman. Cependant, Alexis ne comprend pas comment il doit se comporter à propos de ce désir. Il est dès le début obsédé par l'idée de suivre les traces des autres (surtout celles du Corsaire et de son père qui lui avait transmis l'idée de chercher le trésor caché), mais il ne comprendra qu'à la fin qu'il doit (d'une façon symbolique) effacer ses propres traces pour s'approcher à autrui.

C'est un paradoxe que ce désir et cette quête d'autrui mènent à la constitution du sujet et ne pas à la connaissance de l'autre. Le désir s'éveille dans la rencontre avec l'altérité, quand le protagoniste sent la présence de l'autre par ses oreilles (il entend la voix de l'autre), ses yeux (il regarde l'autre) ou sa peau (il touche la peau de l'autre). Le narrateur du roman qui raconte sa quête d'or montre qu'il est (plus ou moins) inconsciemment dirigé par le désir de l'altérité. Le récit du protagoniste de son enfance à l'âge adulte est un récit très subjectif en même temps qu'il est préoccupé par la présence de l'autre. Quand Alexis essaie de rejoindre autrui, il a l'expérience de perdre le contrôle, mais il perd aussi les moyens pour décrire autrui d'une façon objective. Cette subjectivité est alors liée à la thématique du roman autant qu'elle est inscrite au niveau de la narration, par exemple dans les descriptions subjectives et limitées.

Dans l'analyse narrative, nous avons vu comment les traits de différents genres littéraires servent à souligner cette attitude anti-objective. Les traits du roman d'aventures nous invitent à avoir des doutes par rapport à la véracité du récit, et les traits du journal impliquent une focalisation limitée sur les événements passés. En essayant de représenter les faits passés, Alexis s'appuie sur sa propre expérience de l'histoire et utilise le langage pour rendre ses sensations au lieu de présenter des descriptions logiques et rationnelles. Son récit exprime ainsi une méfiance à l'égard de la représentation de la réalité. Le narrateur exprime même des doutes sur la véracité de son propre histoire puisqu'il ne peut pas se fier à sa mémoire. Le résultat est le récit fragmenté et répétitif d'un narrateur qui se corrige et remet en question sa capacité de reproduire l'histoire.

Plus précisément, j'ai mentionné la difficulté de situer le moment de l'énonciation à cause de l'emploi un peu déroutant des déictiques comme « ici » et « maintenant ». Alexis utilise souvent le présent quand il écrit d'un événement passé afin de représenter son

expérience de l'histoire ainsi qu'il l'a vécue. L'emploi des datations donne aussi l'impression d'une réalité concrète, mais le narrateur montre que la représentation de la réalité est toujours une illusion quand il intègre dans son récit également des indications temporelles incertaines et douteuses.

La focalisation interne et limitée a des conséquences pour la représentation de l'autre : pour éviter l'objectivation, les descriptions de l'autre sont limitées à des attributs et à des symboles. Sinon, l'autre est présenté à travers sa parole et par les émotions que sa présence provoque chez le narrateur. J'ai appelé cette écriture anti-balzacienne, pour ensuite l'associer à la littérature de Proust, ainsi qu'elle est interprétée par Emmanuel Lévinas. Selon Lévinas, la force de Proust réside entre autres dans son emploi original de la focalisation subjective. Grâce à cette technique narrative que l'on trouve également dans *Le Chercheur d'or*, la singularité et l'altérité de l'autre peuvent être protégées : car au lieu d'essayer de représenter autrui de manière scientifique, le narrateur communique plutôt son incapacité à le saisir et à le comprendre à fond.

Les traits formels dévoilés par l'analyse narrative sont liés à la thématique présentée dans le chapitre II. La mise en accent des verbes de sensations (à l'opposé des résonnements logiques) est par exemple une technique narrative utilisée pour soutenir la thématique du sujet sensible. J'ai suggéré que la sensibilité est une qualité essentielle qui sert à préparer le narrateur pour le fait d'accueillir l'autre d'une façon éthique. Ensuite, j'ai discuté la présence de l'autre en l'ayant qualifiée comme une expérience de quelque chose qui est au-delà de l'idée que l'on peut avoir sur elle. Ces expériences d'une altérité entraînent alors une perte de contrôle et, par conséquent, elles sont caractérisées comme bouleversantes et transcendantes.

La plus grande partie de mon analyse thématique est dédiée aux rencontres avec une altérité dans *Le Chercheur d'or*, et ces rencontres se manifestent dans le langage, dans la nature et face à autrui. Le désir et la quête de l'autre laissent des traces dans la narration par le fait que le narrateur se sert du langage pour s'approcher à autrui et maintenir leur contact. En soulignant les voix des autres, l'interpellation, le silence et les mots poétiques qui n'ont pas de message référentiel, le roman évoque la présence d'autrui sans en faire un portrait précis. Cette présence caractérisée par l'altérité est impossible de saisir dans le langage, mais le narrateur essaie de rappeler ce qu'il a ressenti en face d'autrui : un désir profond et insatiable.

Pour développer mon interprétation du langage comme moyen de s'approcher à l'autre, je me suis servie de la théorie des fonctions langagières de Roman Jakobson et de la distinction entre le Dire et le Dit d'Emmanuel Lévinas. Les deux auteurs soulignent l'aspect

du langage qui concerne le contact. Selon Jakobson, la fonction phatique sert à établir et à prolonger le contact, et la fonction conative est centrée sur le destinataire. À mon avis, ces deux fonctions dominent souvent l'écriture du *Chercheur d'or*. L'orientation vers le destinataire et le contact avec celui-ci est encore accentuée dans le Dire lévinassien. Selon Lévinas, le Dire est l'aspect éthique et anti-ontologique du langage qui vise à protéger le mystère de l'autre. La première fonction d'un tel langage est d'interpeller et de s'approcher à autrui sans pour autant le saisir et le comprendre, il est un langage de proximité plutôt qu'un langage de signification.

Le chercheur d'or exprime un désir d'autrui, mais il est aussi attiré par l'altérité qu'il ressent en face de quelques phénomènes naturels, particulièrement la mer. La mer qui est associée à l'infini représente quelque chose qui échappe à la compréhension, et c'est cette qualité qu'enchante Alexis. Parfois, la mer évoque des associations aux personnages chers au narrateur, et elle nous rappelle ainsi le besoin de l'autre qu'exprime le narrateur même dans les moments où il s'isole des autres.

En analysant les rencontres avec autrui, j'ai d'abord dédié une partie aux rencontres avec la femme. Les femmes Ouma et Laure sont décrites comme des êtres énigmatiques qui portent la clé du trésor cherché, cependant il ne s'agit pas du trésor matériel qu'Alexis cherchait d'abord à Rodrigues, mais plutôt d'un trésor qui consiste à trouver une raison à la vie. L'altérité qui entoure Ouma et Laure déstabilise le narrateur et ouvre la possibilité de sa transformation. Autrui apparaît devant le narrateur avant tout comme visage et peau, et il se montre ainsi vulnérable et dépendant de la protection du moi qui pourrait choisir la violence au lieu de la caresse. J'affirme ensuite que c'est en acceptant sa responsabilité envers l'autre qu'Alexis pourrait se constituer comme sujet.

Quand j'ai employé le mot « vulnérable » pour les femmes Ouma et Laure, ce n'est pas pour suggérer qu'elles sont plus fragiles que les hommes, mais c'est plutôt une caractéristique de tous les humains. En effet, ces femmes sont très actives et fortes, et elles désirent l'indépendance sans pour autant négliger leur responsabilité envers autrui. La présentation de la femme leclézienne nécessitait une discussion sur les femmes dans la philosophie de Lévinas également, étant donné qu'elle est une source d'inspiration dans cette analyse. J'ai constaté que les femmes selon Lévinas ne participent pas dans les rencontres éthiques, à l'opposé des femmes dans *Le Chercheur d'or*. Néanmoins j'ai soutenu que les textes du philosophe sont un peu contradictoires par rapport à ce sujet et qu'ils expriment (malgré l'intention de Lévinas) un message plus positif concernant le rôle des femmes.

« La question de l'éthique et des valeurs » (Salles : 308) est beaucoup discutée dans l'œuvre leclézienne et elle est souvent liée aux thèmes postcoloniaux. Dans *Le Chercheur d'or*, cette thématique est actualisée surtout à travers les personnages Ouma et l'enfant Denis. Ces personnages marginalisés par les Blancs proposent d'autres valeurs que ceux des représentants des conceptions occidentales. Ouma aide le protagoniste à retrouver le bonheur dans la nature et dans l'intersubjectivité qu'il sentait déjà comme enfant dans la présence de Denis. Alexis subit aussi une maturation vers la fin du livre : à sa quête d'or échouée succède une période d'autocritique, alors que sa quête de l'altérité paraît continuer quand il rêve de partir pour chercher l'inconnu avec Ouma. Dans l'analyse des rencontres avec l'autre dans le roman, j'ai trouvé que Le Clézio comme Lévinas expriment un souhait de protéger le côté énigmatique de tous les autres, sans pour autant présenter un être comme plus exotique qu'un autre.

Finalement, il faut revenir à mon hypothèse présentée dans l'introduction : que le sujet du *Chercheur d'or* apparaît en s'effaçant face à l'altérité d'autrui. Inspiré d'Ouma et du Corsaire qui effaçaient leurs traces – l'une en effaçant la marque de ses feux, l'autre en jetant le trésor dans la mer – Alexis « ramasse les quelques objets qui sont [s]a trace dans ce monde », pour ensuite brûler tous les papiers qui portent la trace de sa vie : ses cahiers et les plans du trésor (CO : 372-373). Dans ce geste, Alexis montre (selon mon interprétation) une volonté de chercher une voie moins égoïste et d'accepter l'autre comme plus important que lui-même. Pendant les jours qui précèdent cet acte, le narrateur se culpabilise par exemple pour avoir quitté sa mère en partant à Rodrigues : « Rien ne serait arrivé si j'étais resté… Tout est de ma faute, je n'aurais pas dû la laisser » (CO : 359), et sa sœur ne le contredit pas. Ouma également insinue « presque en colère » qu'Alexis n'avait pas pris à cœur sa responsabilité pour autrui et qu'il avait été un peu aveugle à l'égard des sacrifices qu'elle faisait pour être près de lui (CO : 353). Elle remarque alors que leurs rencontres n'étaient pas le résultat d'un hasard ou d'un miracle, car elle l'avait suivi partout quand Alexis avait plutôt fait passer en premier ses rêves de chimère. Ainsi que je lis la fin du livre, le protagoniste montre, en brûlant ses cahiers, qu'il a subi une transformation éthique, et qu'il se prépare pour dédier sa vie à l'autre. Pourtant, la voie éthique est un chemin que le narrateur doit choisir chaque fois qu'il est confronté avec le visage d'autrui. La responsabilité pour l'autre est infinie de la même manière que le désir de l'autre est insatiable. Alors j'ai proposé que le narrateur – qui semble manquer de tranquillité et qui rêve constamment de voyager – continue sa quête éternelle de l'autre insaisissable à la fin du livre.

Mon propos dans cette analyse a été de montrer que le roman actualise et thématise la constitution du sujet et donc les conditions d'une éthique lévinassienne. J'ai souligné que cette thématique est exprimée à travers la forme du roman, plutôt qu'à travers des actes éthiques exécutés par un personnage romanesque. En même temps qu'il cherche l'or, le narrateur sensible quête l'autre de plusieurs façons. Il utilise tous ses sens pour s'approcher à autrui : caresser l'autre est alors une façon de le chercher, un autre moyen est le langage qui exprime le désir de la proximité d'autrui, et le fait d'effacer ses propres traces est un geste pour accueillir l'autre et lui céder la place au centre. Tous ces moyens manifestent un besoin et un amour pour l'autre, des conditions pour apparaître comme un sujet à part entière. Car, selon Lévinas, la demande qu'exprime le visage de l'autre est « 'tu aimeras ton prochain, c'est toi-même' », et paradoxalement que « c'est cet amour du prochain qui est toi-même » (Chalier : 101).

Bibliographie

Textes de J.M.G. Le Clézio

L'Extase Matérielle, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1967.

Haï, Genève, Editions d'Art Albert Skira, Les Sentiers de la création, 1971.

Le Chercheur d'or, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1985.

Voyage à Rodrigues, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1986.

Étoile errante, Paris, Gallimard, 1992.

La Quarantaine, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1995.

Cœur brûle et autres romances, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2000.

Révolutions, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2003.

L'Africain, Paris, Mercure de France, coll. « folio », 2004.

Ourania, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2006.

Ritournelle de la faim, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.

Le Clézio, J.M.G. et Le Clézio, Jémia : *Sirandanes*, [1990], Paris, Édition Seghers Jeunesse, 2005.

Ouvrages et articles consacrés à l'oeuvre de Le Clézio

Atéba, Raymond Mbassi : *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Une poétique de la mondialité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Barbier, Diane : *J.-M. G. Le Clézio, Le Chercheur d'or*, Rosny, Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 2005.

Boulos, Miriam Stendal : *Chemin pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1999.

Buisine, Alain : « Effacements », dans Gabrielle Althen (dir.) : *SUD, Revue Littéraire « J.M.G. Le Clézio, Le malheur vient dans la nuit »*, 1989, pp. 95-109.

Cortanze, Gérard de : *J.M.G. Le Clézio : Le Nomade immobile*, Paris, Chêne, 1999.

Darbeau, Bertrand et Brunn, Alain : *La Recherche du bonheur*, Paris, GF Flammarion, 2005.

Domange, Simone : *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Éditions Imago, 1993.

Dutton, Jacqueline : *Le Chercheur d'or et d'ailleurs, L'Utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Ezine, Jean-Louis : *Ailleurs : entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine / J.M.G. Le Clézio,* Paris, Arléa, 1995.

Gunessee, Nitty : *La solitude dans Le Chercheur D'or et Quarantaine de J.M.G. Le Clézio*, Réduit, University of Mauritius, 2005.

Holzberg, Ruth : *L'œil du serpent : dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Éditions Naaman, 1981.

Issur, Kumari R. et Hookoomsing, Vinesh Y. (dir.) : *L'Océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris/Réduit, Éditions Karthala et les Presses de l'Université de Maurice, 2001.

Jagarnath, N. : *Les Thèmes de voyage et de la quête dans le roman de J.M.G. Le Clézio, « Le Chercheur d'Or »*, Réduit, University of Mauritius, 1993.

Jarlsbo, Jeana : *Écriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio,* Désert, Onitsha *et* La quarantaine*,* Lund, Romanska institutionen, Lund Universitet, 2003.

L'Espoir Decosta, M.C.A.J. : *Le Chercheur d'or, une lecture plurielle : une étude du roman de Jean-Marie G. Le Clézio*, Réduit, University of Mauritius, 1994.

Lévy, Karen : « Elsewhere and Otherwise : Lévinasian Eros and Ethics in Le Clézio's *La quarantaine* », dans *Orbis Litterarum*, Denmark, Munksgaard, 2001, pp. 255-275.

Lévy, Karen : « To Approach, to Welcome, to Contest, Levinasian Teaching and the Feminine in Le Clézio's Mauritian Sagas », dans *Orbis Litterarum*, Singapore, Blackwell Publishing, 2006, pp. 488-513.

Mauguière, Bénédicte : « Le mythe de Robinson revisité par Tournier et Le Clézio », dans Issur, Kumari R. et Hookoomsing, Vinesh Y. (dir.) : *L'Océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris/Réduit, Éditions Karthala et les Presses de l'Université de Maurice, 2001, pp. 463-474.

Moser, Keith A. : *« Privileged moments » in the novels and short stories of J.M.G. Le Clézio : his contemporary development of a traditional French Literary device*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008.

Onimus, Jean : *Pour lire Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Pollard, Niklas : « Jean-Marie Le Clézio obtient le Prix Nobel de littérature » : http://www.lepoint.fr/actualites/2008-10-09/jean-marie-le-clezio-obtient-le-prix-nobel-de-litterature/1037/0/280861 (page consultée le 24 août 2010).

Roussel-Gillet, Isabelle : *Étude sur* Le Chercheur d'or, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2005.

Salles, Marina : *Le Clézio, notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Zeltner, Gerda : « Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman antiformaliste », dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Klincksieck, Actes du Colloque de Strasbourg, 1971.

Textes théoriques

Aarnes, Asbjørn : « Innledende essay, Emmanuel Levinas – liv og verk », dans Lévinas, Emmanuel : *Den annens humanisme*, Oslo, Aschehoug, 1996, pp. 9-16.

Blanchot, Maurice : « Our Clandestine Companion », dans Cohen, Richard A. (dir.) : *Face to face with Levinas*, Albany, State University of New York Press, 1986, pp. 41-50.

Beauvoir, Simone de : *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

Cailler, Bernadette : « Totalité et Infini, altérité et relation : d'Emmanuel Lévinas à Edouard Glissant », dans Chevrier, Jacques (dir.) : *Les poétique d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 113-132.

Chalier, Catherine : *Lévinas, l'utopie de l'humain*, Paris, Editions Albin Michel S.A., 1993.

Chanter, Tina : « Feminism and the Other », dans Bernasconi, Robert et Woods, David (dir.) : *The Provocations of Levinas*, Londres, Routledge, 1988, pp. 32-56.

Critchley, Simon : « Introduction », dans Critchley, Simon et Bernasconi, Robert (dir.) : *The Cambridge Campanion to Levinas*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-32.

Davis, Colin : « The Cost of Being Ethical : Fiction, Violence, and Altericide », dans *Common Knowledge 9:2*, Duke University Press, 2003, pp. 241-253, http://muse.jhu.edu/journals/common_knowledge/v009/9.2davis.html (page consultée le 25 août 2010).

Davis, Todd F. et Womack, Kenneth (dir.) : *Mapping The Ethical Turn, A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, University Press of Virginia, Charlottesville/Londres, 2001.

Derrida, Jacques : « Violence et métaphysique », dans *L'Écriture et la difference*, Paris, Éd. Du Seuil, 1967, pp. 117-228.

Didier, Béatrice : *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

Gibson, Andrew : *Postmodernity, Ethics and the Novel, From Leavis to Levinas*, London/New York, Routledge, 1999.

Gibson, Andrew : « Sensibility and Suffering in Rhys and Nin », dans Hadfield, Andrew et Rainsford, Dominic (dir.) : *The Ethics in Literature*, Basingstoke, Macmillan Press, 1999, pp. 184-211.

Gjerden, Jorunn Svensen : *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, Le paradoxe du sujet,* Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum, 2007.

Hadfield, Andrew et Rainsford, Dominic (dir.) : *The Ethics in Literature*, Basingstoke, Macmillan Press, 1999.

Jakobson, Roman : « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-222.

Katz, Claire : *Levinas, Judaism, and the Feminine: The Silent footsteps of Rebecca*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.

Kemp, Peter : *Emmanuel Lévinas, En introduktion*, Göteborg, Daidalos, 1992.

Lévinas, Emmanuel : « L'autre dans Proust » [1947], dans *Noms Propres* [1974], Paris, Fata Morgana, 1987, pp. 117-123.

Lévinas, Emmanuel : *De l'existence à l'existant* [1947], Paris, Vrin, 1981.

Lévinas, Emmanuel : « La réalité et son ombre », dans *Les Temps Modernes*, 38/1948.

Lévinas, Emmanuel : *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* [1949]*,* Paris, Librairie Philosophe J. Vrin, 2001.

Lévinas, Emmanuel : *Totalité et Infini. Essai sur l'Extériorité* [1961], La Haye, Quatrième édition, Martinus Nijhoff, 1974.

Lévinas, Emmanuel : *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972.

Lévinas, Emmanuel : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Kluwer Academic, 1974.

Lévinas, Emmanuel : *Transcendance et Intelligibilité*, Genève, Labor et Fides, 1984.

Meffan, James et Worthington, Kim L. : « Ethics before politics, J. M. Coetzee's *Disgrace* », dans Davis, Todd F. et Womack, Kenneth (dir.) : *Mapping the Ethical Turn : A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, Charlottesville/Londres, University Press of Virginia, 2001, pp.131-149.

Mudimbe-Boyi, Elisabeth : *Essais sur les cultures en contact, Afrique, Amérique, Europe*, Paris, Éditions Karthala, 2006.

Pernot, Denis : « Roman de formation », dans Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (dir.) : *Le Dictionnaire du Littéraire*, [2002], Paris, PUF, 2008.

Perpich, Diane : « From the Caress to the Word, Transcendence and the Feminine in the Philosophy of Emmanuel Levinas », dans Chanter, Tina (dir.) : *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 28-52.

Raoul, Valérie : *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Robbins, Jill : *Altered reading : Levinas and literature*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1999.

Sandford, Stella : « Levinas, feminism and the feminine » dans Critchley, Simon et Bernasconi, Robert (dir.) : *The Cambridge Campanion to Levinas*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 139-160.